

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

حضور الممثل

تأليف : جوزيف شايكين

ترجمة وتقديم : د. سامى صلاح

مراجعة : أ.د. هانى مطاوع





حضور الممثل

ملاحظات حول "المسرح المفتوح" ، والأقنعة ، وحول التمثيل والكبت *

تأليف : جوزيف شايكين
ترجمة وتقديم: د. سامي صلاح
مراجعة : أ. د. هاني مطاوع

---

* كلمة الكبت هنا إشارة إلى أسلوب التمثيل الذى يعرف بـ "التمثيل المكتوم" (Repressed Acting) ، وهو الأسلوب الذى استخدمه بنجاح عدد كبير من نجوم هوليوود من خريجى "ستوديو الممثل" ، وفيه يحاول الممثل إخفاء انفعالاته وراء وجه وقسمات هادئة .. وإنه لا يخفى على المتفرج أن الشخصية التى أمامه هى مرجل يفور بالانفعالات .. وعن لحظات معينة يطلق الممثل العنان لهذه المشاعر المكبوتة فيما يشبه الانفجارات التى تفاجئ المتفرج وتثيره بدرجة كبيرة. وقد اشتهر بهذا النوع من التمثيل مارلون براندو وجيمس دين، ومونتجمرى وكليفت. ووارن بيتى، وآل باتشينو على سبيل المثال (المراجع).

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزى :

The Presence of The Actor

Notes on the Open Theatre , Disguises , Acting , and Repression

by

Joseph Chaikin

Routledge

Atheneum

New York

1977

كلمة وزير الثقافة

سألنى أحدهم يومًا عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فأجبته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر. وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكننا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقًا جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضًا أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتنوع الرؤى وتعددها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار "**مسرح الصور**" هذا العام على دورة مهرجان " **آفينيون** " فنشرت جريدة "**لوموند**" الفرنسية، مقالاً كتبه " **أوليفيه بى** " مدير "**مركز أورليون القومى للمسرح**"، تحت عنوان " **آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات** " أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان "**هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاما ...إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى...إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى**".

ثم تساءل الكاتب "**ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالعلاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟**" . ثم عاد فأكد أنه "**ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم**" واستطرد ليعترف بأن "**تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسمًا فى هذا العصر**" وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقينا بأنه "**لم يعد مقبولاً الشك فى انغلاق عصر "جوتنبرج"، وأننا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام**

فيه يمتلك "المكتوب" لمساندته فى دوره المجتمعى". ومع ذلك فإن **"أوليفيه بى"** يطرح سؤالا مهمًا فى مقاله **"هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش فى شكل الصورة؟ هل الكلام فى الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟"**.

صحيح أن أصحاب تيار **"مسرح الصور"** لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحيًا، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها فى مواجهة التجربة الحياتية، التى هى أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها، والتى شكلت نوعية مسرحهم، الذى يستهدف تنشيط الحواس، وشحذ الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن **"مسرح الصور"** قد تخلق وتشكل كفعل إبداعى، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، فى حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان فى صياغة تجاربهم، والتى جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمغايراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشتت، فإن الزمن لدى

"**مسرح الصور**" ليس زمنا طبيعيًا، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومده، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوما؛ وفقا لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المقيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يغاير التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحًا فى نصوص "**ريتشارد فورمان**" و"**روبرت ويلسون**" وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها "**مكتوبًا**"، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال " **أوليفيه بى** "، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لنتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقًا من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تعزيزًا للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافرًا مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتى تأتى تحت عنوان "**التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية**"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وانما يجرى الحوار مع التقاليد، ويطرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دومًا نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

أ.د. فوزى فهمى

الإهداء

من أجل جوديث مالينا (Judith Malina) وجان-كلود فان إيتالى (Jean-Claude van Italie)[1]

١- جان-كلود فان إيتالى (Jean-Claude van Itallie) (1936-) مؤلف مسرحيات ومخرج ومنتج ومدرس أمريكى. ولد فى "بروسل "Brussels" ونال الجنسية الأمريكية فى ١٩٥٢. وبعد دراسة فى "هارفارد "Harvard" والعمل فى "مسرح الجيرة" Neighborhood Playhouse، ظهر ككاتب لأول مرة فى ١٩٦٣ بمسرحية حرب *War* وجذبت مسرحيته التالية، *فندق على الطريق العام وبافان Motel and Pavanne (1965)*، *ثم أمريكا هوراه America Hurrah* فى ١٩٦٦ ، وكتب معالجات لثلاث مسرحيات لتشيكوف. وفى ١٩٩١ كتب صبية قدماء Ancient Boys، وهى عن آثار "الإيدز "AIDS" لكنها فشلت. وفى العام التالى أعد رواية *السيد ومارجاريتا Master and Margarita* تاليف ميخال بولجاكوف (Mikhail Bulgakov) وقد وضعه اندماجه مع "المسرح المفتوح" ومع شايكين فى طليعة الدراما التجريبية فى الستينيات والسبعينيات، وقد مزج بين التقاليد الأوروبية والرؤية الشعرية للتجربة الأمريكية.

مقدمة المترجم

قص الحكايات وتدريب الممثل

(١)

إن معظم من ينتمون إلى الجنس البشرى يحبون التمثيل! هناك كثيرون، بالطبع، ممن ليس لديهم طموح فى الصعود إلى خشبة المسرح، أو الوقوف أمام الكاميرا، أو حتى الاشتراك بدور صغير فى أى عرض مسرحى. لكن - من ناحية أخرى - ليس هناك من لا يشعر فى وقت ما أو آخر من حياته بدافع ما إلى أن يحول نفسه بشكل تخيلى إلى شخصية أخرى، أو يقلد شخصًا ما آخر، حقيقيًا أو متخيلاً، أو يسخر من شخص ما. شىء غريزى أن نحاكى، وأن نقلد ، فنحن لسنا إلا قردة متعلمين.

ليس هناك جديد فى قول ذلك كله، فالتمثيل شىء قديم قدم الجنس البشرى، وهو يتضح بين الأطفال والبدائيين منه أكثر مما يتضح بين البالغين والمتحضرين. وهذا لا يجعل أحدًا ممثلاً جيدًا بالمعنى الفنى، ومع ذلك فله دلالة فيما يتعلق بطبيعة التمثيل الجيد، وما يتعلق بطبيعة هذه الجاذبية العالمية المعروف أنها تلتصق بالتمثيل الجيد والدراما الجيدة.

الأمر معقد فى الواقع، وربما أكثر تعقيدًا مما نتخيل، لأن كثيرًا من الدوافع والبواعث تدخل فى تاريخ التمثيل، حتى فى مراحله البدائية. ولا شك أن المحاكاة

الغريزية، مع أنها ليست التفسير الكامل للتمثيل، تكون على الأقل أحد دوافعه، وربما أكثرها جوهرية.

من الدوافع التى تدخل فى تاريخ التمثيل، الدافع الدينى، فالدراما، كما يعرف الجميع، نشأت فى أحضان الدين، وظاهرة المسرح بدأت من خلال طقوس دينية. وهناك الدافع التعليمى: أن يكون الهدف من العرض تعليم المجتمع قيمة ما أو درسًا ما. وبعض الدارسين يضيفون دافع الإرهاب أو التخويف، فقد لاحظوا اقتران العروض البدائية بارتداء أقنعة مثيرة للفزع، كان كاهن القبيلة يعمد إليها ليخيف أفراد القبيلة من "الرب" الذى يمثله! وقبل ذلك كله هناك بالطبع دافع التسلية: تقديم عرض لآخرين، سواء لتسليتهم وإمتاعهم، أو لعرض أفكار يريد من يعرض أن يطرحها، أو لرغبة الممثل فى عرض نفسه فحسب.

من الطبيعى أنه لا يمكن شرح كل ظواهر التمثيل، بما أن الحقائق قد دفنت فى ضباب العصور القديمة. لكن بإمكاننا أن نعيد على الأقل بناء جزء من "الحكاية" بمقارنة ما نعرفه عن الطقوس المسرحية القديمة مع طقوس تلك القبائل القليلة التى ما زالت موجودة فى بعض المناطق البعيدة من العالم، وكذلك مقارنتها بالسلوك المسرحى للأطفال! ذلك أنه يقال إن الطفل يكرر فى نموه تطور تاريخ الجنس البشرى، وإنه يمكننا أن نتبين أو نميّز فى سلوك أطفالنا درجة ما من السلوك المحتمل لأسلافنا القدماء.

لكن، لم نضيع الوقت فى دراسة سلوكيات أطفالنا؟ ولم ننغمس فى تأمل دوافع التمثيل لدى البدائيين، فى حين أنه لدينا الكثير لنتعلمه عن المشكلات

العملية للمسرح الحديث، وعن تقنيات التمثيل الحديثة؟ الإجابة عن ذلك تكمن فى حقيقة أن سلوكيات الأطفال، والطرائق البدائية فى التعبير تكون مفيدة جدًا فى دراسة التمثيل وتقنياته وأساليب تدريبه.

إن نظرة سريعة إلى تقنيات التمثيل فى العصر الحديث - وعلى وجه الخصوص فى وسائل وطرائق تدريب الممثل - ستجعلنا ندرك أننا نحتاج دائمًا إلى هذين العنصرين (التعبير البدائى وسلوك الأطفال) ، سواء فى تحليل عملية التمثيل ذاتها، أو فى ابتكار أساليب جديدة لتدريب الممثل.

لا أظن أنه من الصعب أن يرى القارئ - أو على الأقل القارئ المتخصص - العلاقة بين مجالات تدريب الممثل التى قمت ببحثها من قبل - مهارات السيرك وألعاب الأطفال و"التهريج" والتعبير الصامت - وبين هذين العاملين، فكما يتسلق الإنسان البدائى الشجرة، أو يقفز بحركات صعبة كى يتحاشى حيوانًا يهدد بافتراسه، كذا يقوم لاعب الأكروبات أو مروض الوحوش بكثير من الحركات المماثلة - وإن كان يقوم بصبغها بسمات الإتقان والتدريب والصقل - لكى يقدم عرضًا شائقًا مليئًا بالإثارة. وكما يلجأ الأطفال إلى ألعاب الخيال لكى يتسلوا - أو لكى ينتقموا من الآباء، أو ليعبروا عن رأيهم الساذج فى "الكبار" - فالممثل يجد فى بعض هذه الألعاب أسلوبًا للوصول إلى التلقائية والتحرر من التوتر - ضمن أهداف كثيرة. وكذلك التهريج: إنه يُعد نقطة انطلاق للممثل نحو التعبير

التلقائى - أيضًا - ونحو كسر حواجز نفسية لا مهرب منها. أما التعبير الصامت، فهو مفسر لذاته، من دونه لا يمكن الممثل أن يملك أدواته ويسيطر عليها.

ويقودنا الكتاب الذى بين أيدينا - والذى يتشكل من "مجموعة ملاحظات وتعليقات غير منظمة على التمثيل .. ولها طابع المحادثة، وتتسم بحدة الملاحظة والتبصر" - إلى مناقشة أسلوب آخر يتبع فى تدريب الممثل، وهو أسلوب قص الحكايات. وكان السبب الذى دعانى إلى اختيار هذا الأسلوب، هو أن شايكين يتبع فى كتابه أسلوب قص الحكايات حول حياته ومهنته وفرقته الشهيرة. كما أنه يقول فى الفصل الأخير: "قص الحكايات، عنصر جديد نسبيًا للعمل معنا، هو طريقة نبدأ من خلالها فى استكشاف مادة جديدة".

(٢)

واستخدام هذا الأسلوب فى تدريب الممثل - مثله مثل الألعاب - يعود إلى بداية القرن العشرين، وربما قبل ذلك، حين بدأ تدريب الممثل ينال حظًا أوفر من الاهتمام فى الولايات المتحدة، وفى بعض دول أوروبا. وكالعادة تصل إلينا تلك المعلومات فى وقت متأخر - أو لا تصلنا أبدًا. وحين نسمع عن استخدام "الألعاب و/أو الارتجال" أو "التهريج" أو "قص الحكايات" أو "البربرة [الكلام المُبْهَم gibberish] فى تدريب الممثل، أو فى سياق ورشة تؤدى إلى عرض، فإننا نعبر عن استنكارنا لهذه الألفاظ أو الأساليب، ونرفضها على الفور لنخفى جهلنا بها!

ويجدر بنا أن نشير إلى أن معظم هذه الأساليب، وخاصة قص الحكايات، تستخدم أيضًا، وبصورة رئيسة، فى تدريس التلاميذ فى المراحل التعليمية الأولى، وأحيانًا تُطَبَّق فى المرحلة التى تعادل عندنا المرحلة الثانوية، وإن كان بشكل أكثر تعقيدًا ونضجًا. هذه الطريقة - باختصار - تكون عبارة عن سرد بسيط لحكاية ما، وهذا السرد سيكون حجر الزاوية فى تدريس مادة التاريخ مثلاً. وهو - بالطبع - ينمى عند الأطفال، وهم ينصتون إلى الحكاية، إحساسًا بالبناء، وهو ما سيساعدهم فيما بعد على فهم القصص الأكثر تعقيدًا، والتى هى أقدم شكل من أشكال الأدب.

إن الشعوب تعبر عن قيمها المتوارثة من خلال القصص والحكايات التقليدية، والإنسان - بشكل عام - يجد فيها تعبيرًا أصيلاً ومباشرًا عن مخاوفه، وآماله، وأحلامه. والقصص "الشفهية" تكون تعبيرًا مباشرًا عن تراث أدبى وحضارى، ومن خلالها يتم فهم وتقييم ذلك التراث وإبقاؤه حيًا. فمن خلال القصة يمر المستمع بتجربة مشاعر بديلة لما يسمعه أو يقرؤه، ويحس إحساسًا مغايرًا بالماضى، كما يشعر بنوع من التوحد مع حضارات مختلفة تتعلق بالحاضر، وفى الوقت نفسه يكتسب رؤية وبصيرة لدوافع السلوك الإنسانى وأنماطه.

وسواء أكان استخدام قص الحكايات مع أطفال المدارس أم مع الممثلين المبتدئين، فهذا الأسلوب يؤدى - بلا شك - إلى نوع من مشاركة المشاعر بين القاص والمستمع، وأيضًا بين المستمعين بعضهم بعضًا. فالعلاقة الهادئة والممتعة

بين من يحكى ومن يستمع يتم إرساؤها، بحيث يبنيان معًا ثقة متبادلة وتواصلاً بين العقول لا شك يحتاج إليهما كلاهما، ليكون عملهما مثمرًا. إن القصص تساعد الأطفال (أو الممثلين) على معرفة أنفسهم ومعرفة الآخرين، بحيث يتوافقون مع المشكلات النفسية التى تصاحب النمو.

لقد اتفق علماء النفس على أن قص الحكايات يمنح المستمع وعيًا مكثفًا ومركبًا، فهو يعطيه إحساسًا بالدهشة وبالعجب، وبالغموض والسرية، وبالتبجيل والإجلال للحياة؛ فضلاً عن الرغبة فى معرفة المزيد عن العالم الذى تحكى عنه القصة، وعن الناس الذين يحتشدون فيه، ويتواصلون، ويقومون بأفعال مدهشة وعجيبة.

وفن قص الحكايات يعتبر فنًا حيًا - مثل الموسيقى والرقص - يتم فى شكل عرض. وكأى فن حى - يعتبر على إنسان يحكى لإنسان - فربما تتغير القصة وفقًا لخلفية القاص. كما أنه فن فردى تكمن قوته فى القاص نفسه [كما تكمن قوة فن التمثيل فى الممثل نفسه[1]]. والهدف من هذه الدراسة هو ربط القاص بالممثل، سواء فى مراحل التدريب، أو فى مراحل تجسيد الممثل لشخصية ما. فغنى عن القول إن الممثل يحتاج فى أثناء إعداده للدور إلى إعمال خياله كى يعثر على تفاصيل تثرى أداءه، وتنمية الخيال لن تتأتى إلا من محاولة الابتكار: ابتكار تفاصيل وحكايات عن وحول الشخصية. إن الخيال هو عملية خلق أو ابتكار أو اختراع صور أو خبرات جديدة، أو هو تقديم لهذه الصور والخبرات بصورة

مبتكرة وجديدة. وكل شخص قد ولد بغريزة أو ميل فطرى طبيعى للخيال، لكنَّ قليلين هم الذين يطورون بوعى هذه العملية كمهارة. إن الكلمات تعتبر رموزًا مجردة تمثل الأشخاص والأماكن والأشياء. وبينما يكون الإنسان قادرًا على التواصل بدونها، فالأفكار اللفظية والمكتوبة هى وسائله الأولى لتوصيل المعنى. الكلمات تكون مجردات بلا معنى حتى تحدد خبراتنا ما تعنيه الكلمات.

من المهام الملقاة على عاتق الممثل مهمة أولية هى أن يتعهد خياله بالعناية والتهذيب، وأن يرعاه ويشجّعه. صحيح أنه من واجب المدرب أن يشرف على هذه الرعاية وهذا التهذيب لخيال الممثل المتدرب، لكن إنجاز المهمة يكون فى المقام الأول مسئولية الممثل. وإحدى الوسائل التى يلجأ إليها المدربون فى ورش تدريب الممثل لإثراء الخيال ورعايته هى قص لحكايات أو بالأحرى، اختراع الحكايات واختلاقها. فإذا كان المدرس يلجأ مع أطفال المدارس إلى الحكايات المعروفة أو الموجودة فى كتب الأطفال، أو المتعلقة بالأساطير المتداولة، إلخ، فمدرب التمثيل يشجع الممثلين على ابتكار حكاياتهم، وسنفصل ذلك فى الحديث عن التدريبات.

أحلام اليقظة: كما يخلق الأطفال أصدقاء أو أشقاء أو خصومًا متخيلين، فالشخص الناضج يواجه هذه الظاهرة بما يسمى بـ "أحلام اليقظة". وقد قال ستانسلافسكى إن على الممثل أن يتعلم كيف "يحلم" عن طريق استخدام خياله. ونستطيع أن نضيف هنا أن الممثل يحتاج أحيانًا إلى أن ينغمس فى نوع من أحلام اليقظة تأخذ شكل الحكاية التى تدور حول الشخصية التى يمثلها فى مرحلة ما

من حياتها . لكن أحلام يقظة الممثل يجب أن تكون موجهة، بمعنى أن يكون لها هدف فنى، فهذا ما يميز الأحلام العادية من الأحلام الإبداعية. على سبيل المثال، فى تدريب على ابتكار حكاية، قد يستغرق الممثل فى تخيل أحداث وتفاصيل، بلا هدف واضح، ويترك الأفكار – ومن ثم العبارات – تتداعى فى استرسال لا يتوقف. إن هذا يؤدى، بالطبع، إلى حيرة المستمعين – وحيرته هو – بسبب افتقاد الوضوح والمصداقية.

والتخيل الخاص بقص حكايات عن الشخصية وحولها يرتبط طبعًا باستخدام تقنية الارتجال. وفى هذا الصدد يقول ستانسلافسكى: "إن الجمهور يأتى المسرح كى يسمع النص الداخلى، فبإمكانه أن يقرأ النص فى البيت!". إنه يشير إلى المعنى بين السطور. ولا شك أن تمارين الارتجال تساعد الممثل على "النبش" فيما وراء السطور، ومن ثم تساعده على حفز الخيال ونموه. إن الاستخدام الواعى للخيال يجعل الممثل أكثر انتباهًا ويقظة للعالم من حوله، فوق خشبة المسرح وخارجها.

(٣)

الخيال يمكن أن يسمح للممثل أن يفكر فى أى موضوع أو أية فكرة رئيسية، أو يطور أية فكرة، كما يمكن أن يساعده على فهم ماضى الشخصية ومستقبلها بإمداده بتفاصيل عادة لا يذكرها المؤلف. إن الخيال المدرب يكون محددًا ومنطقيًا، وهو يسمح للممثل أن ينفذ الأفعال بشكل غريزى وطبيعى. والخيال يكون حيويًا بشكل خاص لاستخدام تقنية تدريب مهمة، وهى تقنية الارتجال.

والارتجال يكون عبارة عن ابتكار حبكة أو قصة موجزة جدًا، واستخدامها فى حوار، أو حديث فردى غير مخطط، ودون التدرب عليه. هذا التكنيك يكون مهمًا للممثلين للأسباب التالية:

١- أنه يساعد فى العمل مع أفعال أو أحداث بسيطة، وتصوير شخصيات وانفعالات متنوعة أو متطوّرة أو حتى فى طور النشوء.

٢- أنه يعمل على تطوير إبداعى للنص الداخلى.

٣- أنه يصلح كتكنيك لتنفيذ النص وتجسيده وتجسيد أدوار محددة عند افتقاد التلقائية والعَفْويّة الأصلية للشخصية أو البيئة.

٤- أنه يستخدم كتكنيك يجبر الممثل على استخدام خياله فى تطبيق عملى لمهاراته.

٥- أنه يوفر وسيلة لدمج وتكملة تقنيات الاسترخاء، والحركة، والتركيز، والوعى الحواسى، والانفعالات.

٦- أنه يسمح بالـ "شخصنة" [إعطاء شىء أو شخص صفات شخصية] بأسلوب مرن وفردى.

ورغم استخدام الصوت فى الارتجال، فإن تعقيدات تمارين الصوت المسرحية لا تكون ضرورية للارتجال الناجح الذى يؤكد الـ "شخصنة". إن استخدام الصوت

لا بد أن يكون بطريقة طبيعية ومريحة بقدر الإمكان، فطاقات الممثل المبتدئ لا بد أن تكون مركزة على فعل وانفعال مسترخ وحر.

ولأهمية الارتجال فى تدريب الممثل، وفى تنفيذ العروض أيضًا، نجد أنه فى الآونة الأخيرة - بالتحديد فى النصف الثانى من القرن العشرين - أن الارتجال قد تطور أيضًا إلى ابتكار عرض مسرحى شامل. وأوضح مثالين على ذلك هما "المسرح الحى" و"المسرح المفتوح"، والجماعات المختلفة التى ظهرت فى الستينيات، وحاولت تطوير فن مميز يتطور فيه النص ويبتكر من خلال البروفات والعروض بدلاً من أن يكون - النص - نقطة انطلاق جوهرية للعرض.

كما أننا نجد كثيرًا من المخرجين المعاصرين يستخدمون الارتجال كنشاط رئيسٍ فى البروفات الأولى. وأعنى بذلك المخرجين الذين يحاولون الارتقاء بإبداع الممثل وحثه على استخدام خياله إلى أبعد مدى، ودفعه وتشجيعه على الاستكشاف المستمر لإمكانات الدور والشخصية والتصميم المبتكر لأنواع الأداء ونمط الحركات والأوضاع الجسمانية المطلوبة، أى إننا لا نعنى المخرجين الذين يصممون الأداء والحركة والتفاصيل مسبقًا. فبدلاً من اتباع الإرشادات المسرحية والحوار النصى وتوجيهات المخرج، يتم تشجيع الممثل على نبذ النص على الفور، ويرتجل كل مشهد مرة أو مرتين، ومن ثم عندما يعود إلى النص، سيتضح ثراء التفاصيل والأفعال الجانبية التى أمدها الارتجال.

ومن طرائق الارتجال التى يتبعها الممثل هنا هو أن "يحكى قصة" المسرحية أو المشهد، أو حتى قصة الشخصية وما يجرى لها أو ما تحس به، إلى آخره. وربما يكون مفيدًا أن يختلق قصة بعيدة عن المسرحية أو لا علاقة لها بالحدث الرئيس، لكنها يمكن أن تحدث لهذا النوع من الشخصيات، وفى هذا النوع من الأحداث.

(٤)

ننتقل الآن إلى شرح مبسط لتقنية استخدام قص الحكايات وكيفية تطبيقها فى تدريبات:

من الممكن أن نحدد خطوات الممثل/القاص فى تعامله مع القصة التى سيحكيها فيما يلى:

- عليه أولاً أن يقرأ ويقرأ ويقرأ.

- يلى ذلك أن يختار قصصًا يحبها، على أن تكون ملائمة للفصل، وذات بنية بسيطة، وتحوى قيمًا إيجابية.

- ثم يدرس خلفية الحكاية [الظروف المعطاة] .

- بعد ذلك عليه أن يختبر اختياره من ناحية ترقب ردود الأفعال - إيجابية وسلبية - من المتفرجين [الفصل] .

- ثم يعطى نفسه وقتًا كافيًا كى يتدرب ويتدرب ويتدرب.

ومن الشروط التى يجب على الممثل القاص أن يراعيها فى قص حكايته:

- أن يفهم القصة، وربما يحفظها.

- أن يكون نفسه [أفضل جانب من نفسه].

- أن يركز على صوته وعلى الطاقة الصوتية.

- أن يحافظ على اتصال العيون ، ويساعد ذلك إيماءات الوجه واليدين والجسم.

- ربما يستخدم إكسسوارًا ، لكن ينبغى أن يكون ذلك نادرًا.

- أن يدرك أن هناك دائمًا مكانًا لمزيد من التفاصيل التى يمكن ارتجالها.

- أن يرسى حالة من الاسترخاء والتركيز والتنفس السليم.

- أن يضع فى ذهنه أنه لا يجب أن يكون الهدف هو تسلية الفصل أو المدرس.

- أن يتدرب على التكلم جيدًا على المسرح؛ بمعنى أن ينمى مهارات صوتية معينة: استخدام درجة النغم أو طبقة الصوت، مدى جهارة الصوت، النَبْرَة أو النغمة أو اللهجة، رنين الصوت وجَرْسه، إلى آخره.

الشرط الأخير سيؤدى إلى خلق سمة أو خاصية صوتية يحتاج إليها الممثل/ القاص. وهنا تبرز أهمية تمارين الإلقاء: فالممثل/ القاص/ الملقى سيحتاج إلى استخدام انثناء الصوت وتغيير نغماته، وإلى التدرب على زيادة أو تقليل كثافته. كما أنه سيحتاج إلى عمل تمارين لتحديد درجة السرعة أو "التمبو"، وتمارين على التأكيد أو الإبراز، وعلى الوقفات القصيرة، وتمارين الإيقاع لخلق التنوع، واستخدام النطق الواضح، وبروز الصوت، وتقسيم العبارات، وتجنب الرتابة، وأيضًا تمارين على التدعيم الجسدى للألفاظ.

لكن من المهم أن ننبه هنا إلى أن مهارات الإلقاء أو التكلم (الإيقاع المتدفّق أو الهادئ أو اللطيف والسلِس - النطق السليم، الخاصيّة أو النوعيّة الصوتية الجيدة، والمرونة الصوتية الملائمة، والتوضيح الفعال للأفكار) تكون كلها عرَضية أو طارئة بالنسبة إلى هذه العملية - قص الحكايات -الأكثر اتساعًا وهى إثراء خبرات الفرد.

من التدريبات التى يمكن أن يقوم بها الممثل: أن يقف الممثل ويطلب إلى أفراد الورشة أو الفصل أن يقترحوا أى شىء يرتجل حوله حكاية. قد يعرض عليه زميل شيئًا ما [خاتمًا، ساعة، إلخ]، ويعطيها له، ويقبلها الممثل الذى يتولى الارتجال، ويفحصها بالتفصيل (يجب أن يكون الشىء غريبًا تمامًا عنه)، ويبدأ بتخيل تفاصيل معينة تتعلق بأصل الشىء وفصله: أين صنع ومن صنعه؟ ويتتبع الشىء فى رحلته حتى وصل إلى الشخص الذى تلقاه منه.

إنها حكاية، وقد تكون مشوقة، وهى ليست شخصية أو تتعلق بأى شخص، وإنما بشىء جامد كان لأشخاص دور فى إيجاده وصنعه وبيعه، وما إلى ذلك.

بعد ذلك، يستخدم الممثل معلوماته وملاحظاته حول الشخص الذى تلقى منه الشىء، بصرف النظر عن محدودية هذه المعلومات والملاحظات، ويتخيل تجربة انفعالية مكثفة تتضمن الشىء والشخص.

تمرين آخر يدور حول الاستجابة بقصص كرد فعل فورى لأسئلة أو مواقف مُرتَجَلة [بمعنى أنها تلقائية وغير معدة] . مثلاً: قد يقول المتدرب إن الطبيب أخبره أنه مصاب بمرض خطير، وليس أمامه سوى ثلاثة أسابيع يعيشها. على الممثل هنا أن يستجيب بسرد تفاصيل ما سيفعله فى هذه المدة.

أو ربما يسأل أحدهم: "لو أن بإمكانك ان تصبح أى شخص فى العالم - فى الماضى أو الحاضر أو فى المستقبل - فمن تود أن تكونه؟". قد تكون الاستجابة هنا قصة شخص متخيل يود الممثل أن يكونه، أو شخص حقيقى، وسرد أفعاله [البطولية أو الإجرامية!] ، إلى آخره.

إن الأمثلة فى هذا الصدد تكون كثيرة، وتعتمد على نوع ورشة التدريب، والمنهج الذى تتبعه، والهدف الذى ترمى إليه، إلى آخر هذه العوامل. كما أنها ستعتمد على مدى اتساع خبرة المدرب، وأيضًا على مدى استجابة المتدربين. ومن المهم أن نذكر هنا أنه يجب على المدرب أن يشجع أعضاء الورشة - أو الفصل الدراسى - أن يدلوا باقتراحاتهم بعضهم إلى بعض، ففى ذلك أيضًا إعمال للخيال وإثراء لعنصر الارتجال لديهم ولدى من ينفذ هذه الاقتراحات.

من الاقتراحات التى يمكن تقديمها: وصف صوت غريب ينبعث من غرفة مجاورة، رسالة تأتيك، معلومة مفاجئة عن شخص حبيب وموثوق به [زوج، أب]، اكتشاف خيانة زوجية، قرار بفصلك، قرار طلاق، .. وما إلى ذلك.

إن مادة قص الحكايات هى الكلمات، والأصوات، وأنماط اللغة. والأدوات هى الصوت البشرى، والوجه واليدين. وما ينتج من ذلك كله يكون خلق خبرة إنسانية مشاركة مبنية على الكلمات والخيال. وقص الحكايات يُعد تدريبًا للعقل، فهذا الأسلوب يعمل على إثراء تجربة الطالب/ الممثل عن طريق وضعه فى حالة تحدٍ. ويمكن التحدى أن يتخذ شكل قطعة صعبة - مبتكرة أو مؤلفة - تثير خياله، وترقى بتفكيره، وتحفز دوافعه نحو مواجهة التحدى.

ولا بد أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة، وهى أن التدريبات فى ذاتها ليست الهدف، حيث يمكن الطالب أن يؤديها فى منزله، لذا لا بد للمدرب أو المدرس أن يوجه التدريب إلى ما يفيد الممثل/ الطالب فى اكتساب التلقائية والمرونة. فالمدرب أو المدرس يلعب دورًا كبيرًا فى محو الروتين التقليدى، فواجبه الأساسى هو تدمير الكليشيه لدى الطالب. إن التعبير - سواء التعبير اللفظى أو الجسدى - ليس بحاجة إلى تصنع، فإحدى قدرات الإنسان الأساسية هى القدرة على التفكير والتجربة والتعبير، وعلى المدرب أن يساعد المتدربين على الوعى بذلك حتى يصلوا إلى إلغاء التصنع.

تنويعات:

- من الممكن أن يطلب المدرب فجأة إلى المتدرب أن يتوقف عن قص الحكاية، ويبدأ فى تمثيل "مونولوج" من أية مسرحية [يكون قد حفظه قبلاً] مع استخدام نبرة وأسلوب الحكاية فى تمثيل هذا المونولوج!

- يحكى طالب متدرب مشهدًا يتخيله، وتقوم المجموعة بتجسيده. ويتم ذلك بأن يسرد الطالب قصة المشهد أو تفاصيله، ويقوم أفراد المجموعة بتجسيد ما يقوله عن طريق التعبير الصامت. ومن الممكن أيضًا أن يحكى قصة معروفة، ويقومون هم بتنفيذها.

- قص حكاية عن طريق التمثيل الصامت: يقوم الممثل بعرض صامت يوضح فهمه لشخصية ما وتطورها عن طريق الحركة أو الوقفة أو ملامح الوجه التى تساعد على إبراز العمر، أو الحالات النفسية، إلى آخره).

- يوجه الطلبة أسئلة عن تفاصيل حياة الشخصية، ويتواصل التمرين مثل لعبة جادة حتى تتضح تفاصيل الحكاية.

- بعد ذلك يقوم متدرب آخر بسرد الحكاية بعباراته هو!

- ربما تتشكل "حكاية" من ردود أفعال أفراد المجموعة تجاه حكاية ما.

- استخدام الأقنعة: قد يستخدم المتدرب قناعًا "حياديًا" يمثل "كل إنسان".

ويبدأ فى ارتجال ما يوحى به هذا القناع له [قد يرتجل خواطر أو حكاية].

- يكرر متدرب الحكاية نفسها التى سردها آخر، ويغير فى بعض تفاصيلها، أو يحكيها من وجهة نظر أخرى، أو قد يضيف إليها تفاصيل أخرى، وما إلى ذلك.

- من الممكن استخدام الموسيقى أثناء سرد الحكاية، بل ربما يبدأ التدريب بها، مع بعض الحركات البطيئة.

- تنويع مهم: الحكايات جماعية، من الممكن أن تبدأ الحكاية الجماعية عن طريق أسئلة وأجوبة. وربما يتم قص حكاية حوارية، بافتراض أن يكون هدف الحوار [الكلمات والعبارات] هو دفع الحدث إلى الأمام.

بالنسبة إلى التنويع الأخير يقول شايكين: "كل واحد منا يأخذ دوره فى قص حكاية للآخرين، وبعد الحكاية نحاول أن نجد الرموز. ويمكن الممثل أن يكون متحيزًا كما يريد، مع أية شخصية فى القصة أو ضدها. ويتم صنع القصة من كلمات، وأصوات، وحركات، ولحظات صمت. راوى القصة يريد أن يجعل المستمع يتصل بالنقاط نفسها كما فعل هو - أن يرى من وجهة النظر الذاتية نفسها".

ويقول أيضًا: "إن إغراء تمثيل الـ "كليشيه" [الصيغة النمطية المبتذلة بالتكرار الممجوج] يكون موجودًا وحاضرًا على الدوام". وإحدى وسائل القضاء على هذا الإغراء تكون باشتراك مجموعة من المتدربين فى قص حكاية. ومن الممكن، فى

مرحلة تالية من التدريب، أن يقوم الممثلون بتمثيلها، لكن لا بد من معرفة معلومات كافية عن التمهيد للحدث، وعن طريقة تقديم الشخصيات.

ومن الطبيعى أنه سيكون هناك حاجة إلى استخدام الخيال حتى يمكن ابتكار الحدث أو تكملته أو تطويره. إن القص الجماعى له أثر كبير فى خروج الممثل عن المألوف والمتكرر والمبتذل، فهو يساعده على النظر إلى الشخصية التى يمثلها من زاوية مختلفة، ربما تكون هى الزاوية الصحيحة. كما أنه سيساعده على ارتياد آفاق جديدة فى الأداء التلقائى القائم على معايشة صادقة للحكاية ولجوانب شخصياتها.

(٥)

من الضرورى - فى نهاية هذه الدراسة - تقديم عرض موجز لجهود شايكين التى بذلها من خلال عمله فى "المسرح المفتوح":

تأسس "المسرح المفتوح" فى النصف الأول من عام ١٩٦٣، وهدف شايكين منه إلى مساعدة الممثلين فى الماد غير الواقعية. وقد تأثر بنولا شيلتون وبمنهج ستانسلافسكى، وبدأ دراساته حول عملية "الصوت والحركة". وكانت ابتكاراته فى مجال استجابات الحركة العلية - الحسية فعالة فى كسر الروابط التقليدية بين الأشكال الفنية والقواعد الجامدة للتمثيل والعروض الطبيعية والتعبيرية العاطفية.

وفى بداية عمله كممثل اهتم شايكين ببريخت وكتاب العبث، ثم تحول فى منتصف الستينيات إلى مجالات استكشافية فى الأدب الطليعى، والذى تطلب تقنيات تمثيل جديدة. وكانت القوة الدافعة الرئيسة للمسرحيات الطليعية هى استخدام يوشى بالتناقض للبساطة والوضوح لمسرحة التعقيد والارتباك والاضطراب! كيف يمكن الممثل/ المؤدى أن يجعل ما هو مرتبك وفوضوى ومشوش بسيطًا وواضحًا من الناحية المَرْئِية للجمهور ، ومن ثم يعطيه القوة الدافعة الضرورية للمشاركة فى تطور مدركات مماثلة؟ كانت إجابة شايكين هى تطوير تقنيات ارتجال نافذة بصورة عميقة.

وَجَّه شايكين الممثلين نحو اكتشاف حَدْسهم هم وبَدَهيتهم هم، وأيضًا اكتشاف بعدهم الداخلى. وكان أن اكتشف ممثلو شايكين حياتهم الداخلية (الشبيهة بشكل ما لخلق النص الداخلى، عدا أنه لا يتم التلفظ به). وتعلم شايكين أنه من النادر تجسيد الانفعالات الداخلية بصورة خارجية. كان يعرف، فى الواقع، أن السلوك الخارجى يتناقض ويتعارض غالبًا مع الشعور الداخلى. (فى مسرحية مقابلة لجان-كلود فان إيتالى، يتحدث السياسى بشكل واقعى على الناس ، فى حين يتحدثون هم بالأصوات والحركات عاكسين بذلك الأحاسيس الداخلية لفعلهم الخارجى الأولى.)

كما استخدم شايكين كذلك كثيرًا من تقنيات الألعاب المسرحية. إن البنية البسيطة للألعاب تساعد الممثلين على تحرير أنفسهم من الاعتماد الزائد على

تقنيات ستانسلافسكى. الألعاب تساعد الممثلين على استخدام أجسامهم، وملكاتهم الابتكارية، وخبراتهم الحواسية فى تمارين موجهة (مثل، المشى فى المساحة، صياغة الأشياء أو تشكيلها ، الصور العاكسة، استكشاف الأجزاء المتداخلة لآلة، واستكشاف الآلات هو مساعد مهم فى دراسة وفحص الأدوار الاجتماعية فى المجتمع - حيث إن الآلات تكون تمثيلاً أو تشابهًا جزئيًا ، فأجزاء الآلة المختلفة تكون تمثيلاً للأشخاص الذى يشكلون المجتمع).

وفى بحثه فى "الديناميكية الجماعية أو "المجتمعية""، تأثر شايكين أيضًا - كما يقول هو - بعمله مع "المسرح الحى"، وقبل كل شىء بجروتوفسكى و"معمل المسرح البولندى". وقد قدم شايكين تدريبات فى التنفس والتحدث معًا، فى بداية وتوقف فى تساوق وانسجام، وفى ثقة الواحد بالآخر (بخلق "دائرة الثقة" مثلاً)، وفى القيادة الجماعية والموسيقية، وفى التناغم الوترى (كل الممثلين يستنشقون ويهمهمون فى تساوق وانسجام لتأكيد الهوية الجماعية).

وقد أدى البحث الارتجالى إلى دراسة "الأشخاص الكاملين" الذين يكون سلوكهم الاجتماعى قابلاً للتنبؤ، وفاقدًا للبريق أو النكهة. كان ممثلو شايكين يصبحون حسّاسين لفكرة كونهم أحياء فى العالم ولإمكانات التواصل واحتمالاته من خلال السلوك غير اللفظى. كان عمل شايكين يهاجم المحرمات الاجتماعية والصراعات الاجتماعية. وقد تطورت الارتجالات لتصبح مشاهد قصيرة بلا بناء لكن مبنية على التهكم والسخرية السياسية والاجتماعية.

فى ١٩٦٤-١٩٦٥، شرع "المسرح المفتوح" فى إتقان تقنيات العرض. كانت تمارين البدء والتوقف ومفهوم التحول تقوم بإحكام الانضباط (بمعنى، ارتجال تعاكس الأدوار أو الأماكن، التغير من بشرى إلى غير بشرى، تغير الأساليب، أو السطور أو النصوص، أو الحوار القصير). وتطور من كل هذا مسرحية كتبت بالتعاون بين ميجان تيرى و"المسرح المفتوح" باسم "*غدو ورواح*" *Comings and Goings*.

مكاسب أخرى حققتها فرقة شايكين عندما زار جروتوفسكى الولايات المتحدة، حيث أمدهم بتحكم وسيطرة فنية جديدة من خلال تمارين فى السعى وراء الخصوصية الروحانية، وفى تجربة الانفعال جسديًا، وفى مشاركة المساحة مع "شريك-فى-أمان" (انظر كتابه "نحو مسرح فقير" لتمارين حول "القطة"، "البرج الكبير"، "البرج الصغير"، "شقلبات" [حركات بهلوانيّة يقلب فيها المرء عَقِبَيه فوق رأسه] أو "انقلابات تامة [فى الرأى مثلاً]"، وهكذا.)

وتحت قيادة لى وورلى، سعى "المسرح المفتوح" وراء إلى مزيد من الابتكارات من خلال عمل غير عادى مع الأقنعة. وكانت النتيجة الجهد التعاونى الأخير للفرقة لمخرج جاك ليفى ومؤلف المسرحيات جان-كلود فان إيتالى - مسرحية أخاذة ومذهلة تدعى "*الأفعى*".

قدم "المسرح المفتوح" عرضه الأخير فى سانتا باربارا فى كاليفورنيا. وصرح شايكين فى ختام الجولة: "بشكل حدسى شعرنا أن الوقت قد حان لأن ننحلّ ونتشتت. لم يعد يمكننا أن ننتقل ونتقدم دون أن نصبح مؤسسة ..". لقد أثبتت الشرعية التى أرادها شايكين وفرقته للمشهد المسرحى الأمريكى أنها بلا قيمة

فى توسيع مفهوم ما ينبغى أن يكون عليه المسرح، وفى إعادة – تأسيس تجربة داخلية أوسع وأعمق (متصلة بما هو خفىّ ومُلْغَز وغامض، ومقدس).

ربما كان إسهام "المسرح المفتوح" الرئيس هو إمداد مؤلف المسرحيات بدور جديد، أن يعمل كعضو فى فرقة تمثيل تكون مشتركة بشكل جماعى فى خلق مسرحية. وقد ساعد مؤلفون مثل إيتالى وتيرى فى تصميم مفهوم جديد للكتابة المسرحية بملائمة الكلمات مع دوافع الممثل (فى تعارض مع إملاء تلك الدوافع). الممثلون يصبحون مفسرين أو مترجمين للرؤية الجماعية لفرقة معينة.

على أية حال، لم تكن مجموعة شايكين الوحدة المتجانسة الوحيدة التى تقدم مسرحًا متطرفًا أو طقسيًا فى الستينيات، لكنها كانت أكثر أداة مؤثرة فى توضيح عملى لفكرة أن الفرقة الأمركية المتجانسة ("إنسامبل") كان يمكن أن تكون مسرحًا فقيرًا (بالمعنى الجروتوفسكى)، ومسرحًا مقدسًا (بمعنى بيتر بروك).

إنى أدعو القارئ، من خلال قراءة هذا الكتاب، إلى الاستمتاع بما يحويه عن هذه التجربة الفريدة ، التى مر عليها أكثر من أربعة عقود، والتى – مع ذلك – ما زالت تحدث تأثيرًا حتى الآن فى مختلف التجارب المسرحية التى تتم فى العالم الغربى.

د. سامى صلاح

سبتمبر ٢٠٠٥

مقدمة المؤلف Foreword

قد يبدو أن علاقة بعض [الفقرات] التالية بالتمثيل أو بالمسرح علاقة سطحية، وقد يكون السبب فى ذلك، بالنسبة إلىَّ ، هو أنه لا يوجد عمل مسرحى، أو روائى أو فيلم لا يحمل معه مجموعته الخاصة به من الافتراضات بشأن الأشخاص، وبشأن المعنى، وغالبًا بشأن الواقع السياسى. إن الأسئلة التى أطرحها مع القارئ، ومع نفسى، والتى لها علاقة بالتمثيل، والأقنعة، وبالحضور، والعرض، هى الأسئلة التى صنعت وشكلت عملى. لقد تعلمت، مع كل مرحلة جديدة من تدريبى وتجريتى، أن دراسة المسرح أو الحديث عنه معناه أن تواجه افتراضات وراء تلك التى أتمكن من رؤيتها فى البداية.

لقد قادنى عملى داخل إطار "المسرح المفتوح" إلى الاتصال بكثير من الأشخاص ذوى الموهبة الكبيرة والأفكار العظيمة التى غيرت حياتى وتفكيرى. فعندما تلاقيت مع مسرحيات بريخت و"تصادمت" مع نظرياته، بدأت أتعلم بصورة فعّالة أن أضع الشخصية داخل السياق الاجتماعى، كما تعلمت الفائدة الكامنة والممكنة فى المسرح، والتى لم أكن قد بدأت فى تخيلها حتى وقتها. ومع جوديث مالينا وجوليان بيك، أصحاب "المسرح الحى"، تعلمت بطريقة جديدة شيئًا يتعلق بتأثير أنواع السجن التى يعانيها الناس. وسواء أكانا (مالينا وبيك) يمثلان للجمهور باعتباره عدوًا أو متعاونًا، فقد كانت حماستهما التى لا تَنْضَب تبين درجة من الشجاعة ظلت غير متأثرة بما يجرى فى (العالم الخارجى). إن صداقتهما تثرينى.

ومن خلال بيتر بروك [1] رأيت عبقرية إخراجية مقترنة بذكاء وموهبة مُفرطين. وقد عملنا معًا فى اتجاهات أو نواح غير مهمة، وتحدثنا معًا.

فى أثناء العمل فى فيلم روبرت فرانك (Robert Frank)، *أنا وأخى Me and My Brother*، قضيت وقتًا طويلاً مع جوليوس أورلوفسكى (Julius Orlovsky)، الذى بنيت الشخصية التى أمثلها على تجربته. كان قد تم تشخيصه بمرض الفصام وهو فى سن الثامنة عشرة، وما حدث هو أنه انسحب من عالم المنطق المترابط. وقد قضى ثلاثة عشر عامًا فى إحدى مصحاتنا العقلية الحديثة. وأطْلِق سراح جوليس أخيرًا، وبقينا معًا لأيام كثيرة. وتعلمت من جوليوس أشياء عن التمثيل وعن الشخصية بقدر ما تعلمته من أية تجربة منفردة مررت بها.

وتعلمت الكثير من "مسرح الخبز والدمية" [2] [الذى أسسه] بيتر شومان، هذه الفرقة – فى نيويورك كلها – التى تركت فى نفسى أكبر الأثر. إن بيتر يبتكر مخلوقاته من خشب وقماش، ويحركها هنا وهناك مستخدمًا لغة وتعبيرات أخلاقية ومسرحية، وهو يشبه فى ذلك بدرجة كبيرة القس الذى يستخدم الأمثال والحكايات الرمزية فى موعظته. لقد اكتشف شكلاً خاصًا، وخلق معه أشياء لم تكن موجودة من قبل.

ومع بيجى جروتوفسكى [3] عرفت شاعر المسرح الذى غرس فى التمثيل معنى إنسانيًا عميقًا. لقد أثر فى إلهامه وأفكاره الموحية وإخْلاصه الدءوب ، كما أثر فى آخرين كثيرين. إن صداقتى وتقديرى له قد تحولا من نزوع حاد إلى الشك

إلى أخوة عميقة. ومع ذلك، فأنا وهو نمضى فى اتجاهين مختلفين. ومثل هؤلاء الأشخاص الذين أعجبت بهم كثيرًا، فعمله وحياته يتحركان ويتداخلان، لا يتجمدان أبدًا. إنه يعيش ويعمل من خلال استعارات مجازية تنطلق من أدلة ذاتية بعيدة الغور.

ومن داخل "المسرح المفتوح" نفسه، كان من الممكن أحيانًا أن أنضم مع آخرين فى جهد مشترك يكون كثيفًا، إلى درجة أننى فى نهاية المشروع لم أكن قادرًا على تمييز الجزء الذى كان من صنعى عن الجزء الذى صنعه شخص آخر. الشىء الوحيد الذى كنت أعرفه هو أنه لا أحد منا كان فى المكان الذى بدأ منه. إننا نجد فى هذه الفرقة: باى بيرى (Bay Berry)، وبول زيمت (Paul Zimet)، وتينا شيبارد (Tina Shepard)، وبيتر مالونى (Peter Maloney)، وروبرت سكلار (Robert Sklar)، وجان-كلود فان إيتالى، وسيدنى شوبيرت والتر (Sidney Schubert Walter)، وجويس آرون (Joyce Aaron)، وشقيقتى شامى شايكين (Shami Chaikin)، وريتشارد بيزلى (Richard Peaslee)، وستان والدن (Stan Walden)، وميجان تيرى (Megan Terry)، ولى وورلى (Lee Worley)وسوزان يانكويتز (Susan Yankowitz)

بالنسبة إلىَّ، تُعد الكتابة عملاً صعبًا ومصطنعًا. لماذا يقول شخص ما شيئًا معينًا بدلاً من شىء آخر؟ لماذا ألتزم على الورق بهذه الأفكار وليس بغيرها؟ أنا لا أفهم. ومع ذلك، فقد كتبت، على مدى الأعوام القليلة الماضية، بعض الخواطر والحواشى والأفكار عن عملى وعن نفسى، وعن "المسرح المفتوح". فما بين يديك إذن هو ملاحظات وتعليقات نبعت من مستويات متعددة من ذاتى. اللغة الوحيدة

التى أعرف كيف أتكلم بها هى الإنجليزية، مع أنى كنت أشعر دائمًا أنها ليست لغتى الحقيقية. وحتى أجد لغة أخرى، فسأقنع بما هو موجود [أو سأجعلها تفى بالغرض].

عندما راجعت ما كتبته، شعرت أنى محاصر فى القواعد النحوية التى تقول إن "هو أو من" ينبغى أن تستخدم لتدلّ إما على امرأة وإما على رجل [٥]، وأنا لا يمكننى أن أفكر كيف أعيد اختراع الشكل النحوى من أجل تلك الملاحظات والحواشى، لكن على أية حال، ينبغى أن أقول هنا إنى أعنى كلاً من المرأة والرجل عندما أكتب "الممثل".

إن تأليف معظم الكتب يكون عملاً منفردًا، معه يصل المؤلف إلى مكان ما من داخل ذاته، ويختلق أشياء بنفسه. هذا الكتاب لم يتم بهذه الطريقة؛ بل كان تعاونًا بين ريا جايزنر (Rhea Gaisner)، ودبليو. إى. ر. لا فارج (W.E.R. La Farge)، تونى كلارك (Tony Clark)، وأنا. وقد بدأت ريا فى تجميع المادة فى صيف ١٩٦٩، وقمنا أنا ودبليو. إى. ر. معًا بتوسيع تلك الملاحظات الخام الأوليّة، وخلال صيف ١٩٧٠ تكرم متطوعًا بقولبة المادة وجمعها ورصها وترتيبها. وفى أثناء هذه المراحل - وخاصة فى التشكيل الأخير للعمل - كان تونى كلارك معى، وقد أدت آراؤه وأحكامه وإقناعه المثابر إلى جعل الكتاب ممكنًا.

(١)

ملاحظات على المحتوى:

هناك عالم آخر، وهو موجود فى هذا العالم.

-- *بول إيلور (Paul Eluard)*

معظم الأشخاص الذين عرفتهم، والذين يهتمون بصورة جدية بالمسرح، فى الواقع لا يحبونه كثيرًا. هناك موقفان : موقف يتم تمثيله على خشبة المسرح (المسرحية)، وموقف يكون فيه المرء فى المسرح بالفعل. إنها العلاقة بين الممثلين والجمهور. إنه ذلك الموقف الحى الذى يكون متفردًا للمسرح، والدوافع (إلى إيجاد) مسرح جديد أكثر انفتاحًا تريد أن تبيِّن ذلك.

إننى عندما أذهب إلى أقصى المدينة وأشاهد مسرحية فى برودواى، فإننى أذهب لأرى فى المقام الأول القائمين بإرشاد المشاهدين إلى مقاعدهم، ولأرى شباك التذاكر، وبيئة المسرح المادية. هذا الموقف قد أصبح أكثر حضورًا من الموقف الذى يُمَثَّل على خشبة المسرح.

إن متعة المسرح تأتى من خلال الاكتشاف والقدرة على الاكتشاف. وما يقيِّد الاكتشافات التى يمكن الشخص أن يقوم بها هى الفكرة أو الصورة التى يملكها عن نفسه. وهذه الصورة يمكن أن تأتى من خلال استثماره لشهرته، ومن خلال تورطه فى إبداء الاستحسان (أى الموافقة) أو الاستنكار (أى الرفض)، أو من

خلال مشاعر الحنين إلى مكان أو ماض ما، والتى تكون نابعة من رغبته فى تكرار اكتشافاته الأولى. على أية حال، عندما تثبت صورته، فإنها تقيده وتمنعه من الاتجاه إلى مزيد من الاكتشافات.

التمثيل يكون إظهارًا للذات، سواء مع قناع أو تنكر [٥] أو بدونه. ولأننا نعيش على مستوى يقل بشكل حاد عما يمكن أن نتخيله، فالتمثيل يمثل وعدًا بتقديم تعبير ديناميكى أو فعال للحياة المكثفة. إنه يعتبر طريقة للإدلاء بشهادة تتعلق بما شهدناه ، إنه إعلان عما نعرفه، وما يمكننا أن نتخيله. فأحد الممثلين يعبر فى تمثيله عن ذاته، ولا يمس أى شىء خارج ذاته. وممثل آخر، فى تعبيره عن ذاته، يمس مناطق من الكينونة يمكن أى شخص أن يتعرفها بصورة كامنة.

هناك ممثلون يكون اهتمامهم الرئيس فى الدخول إلى مجال المسرح هو السعى وراء نوع من الإطراء. هذا النوع من السعى يجعل الممثل، والمسرح نفسه من خلاله، دون حصانة، أو يجعلهما عرضة لحساسية السوق. لقد أصبح التمثيل التقليدى فى أمريكا مزيجًا من هذا النوع من "الإحساس" المركب ومن الوجدانية أو العاطفية التى يتسم بها استعراض "الرابع من يوليو" Fourth of July[٦]، وموسيقى الـ "موزاك" Muzak [٧]، وطقوس الكنيسة، والحملات السياسية. وفقًا للتقاليد: يستدعى الممثل حزنه، أو غضبه، أو حماسته ويضخ الهواء فيه كى يغذّى ويُبقِى على انهماكه فى ذاته، والذى يؤخذ على أنه اهتمام بمادته. إن عينى هذا الممثل تنظران دائمًا بشكل خفى إلى رأسه . إنه يكون مثل المغنى الذى يتأثر بصوته.

هدفى هو أن أصنع من الصور الانطباعية أحداثًا مسرحية، بادئًا ببساطة بتلك الصور التى لها معنى بالنسبة إلىَّ وإلى من عاونونى، وفى الوقت نفسه يكون هدفى أن أتخلى عن مسرح النقاد، وعن شباك التذاكر، والجانب التجارى للمسرح، والجمهور المكيف حسب حالة معيَّنة أو وضع معيَن.

إن الناقد يهضم أو يلخص التجربة ثم يسلمها إلى المتفرج كى يصدِّق على النتيجة التى توصل إليها. والمتفرج، المكيف على أن يقال له ماذا يرى، يرى ما يقال له، أو يقوم بتصحيح الناقد، لكنه فى كل حال يرى ما يراه فى علاقته باستجابة الناقد. ولسوء الحظ، لا شىء من ذلك له علاقة بالعمل الحقيقى للفنان.

مواقف أو حالات Situations

عندما نكتشف أو نتعلم التمثيل فذلك يكون - معظم الوقت - فى علاقته بالمواقف أو الحالات. إننا، فى مدارس التمثيل الاحترافى، نقوم بتمثيل مواقف أو حالات العلاقات الغرامية الثلاثية، ومواقف أو حالات رجال الأعمال وأسرهم وهم يتجهون نحو الإفلاس؛ و[مواقف أو حالات] الممثلات المتقدمات فى السن، والأشخاص المحاصرين فى الضجر، إلخ. وفى حياتنا نحن، نكون كلنا مشتركين فى مواقف، وغالبًا ما نطابق أنفسنا بأنفسنا وفقًا للحالات أو المواقف التى نجد أنفسنا فيها. لو أنك انتقلت إلى مدينة غريبة، حيث لا يكون لك اهتمام خاص بما يجرى فيها، فلن يمر وقت طويل قبل أن تصبح مشتركًا ومنهمكًا فى الأحداث

الجارية وفى مصائر من هم حولك. والشىء نفسه ينطبق على أنواع أخرى من الحالات أو المواقف، أو وظائف جديدة، أو أصدقاء جدد. إن المواقف تطوّقنا مثل كهوف، وتصبح الجدران والأسقف لاهتماماتنا.

ليس هناك اتجاه واحد فى المسرح اليوم. "المسرح الحى"، و"مسرح الخبز والدمية" لبيتر شومان، و"البرلينر إنسامبل"، و"مسرح المعمل البولندى" ليجى جروتوفسكى، ومسرح جوان ليتلوود[8] - كلها [فرق] تختلف بعضها عن بعض فى القيم الجمالية، وتختلف، بشكل حاد ومتطرف، فى علاقة عملها بحيوات مبدعيها.

> القانون لن يجعل البشر احرارًا أبدًا؛ إنهم البشر الذين يكون عليهم أن يجعلوا القانون حرًا. إن عشاق القانون والنظام هم الذين ينفذون القانون عندما تخالفه الحكومة.
>
> -- ثورو[9]

افتراضات حول التمثيل Assumptions on Acting

إن سياق المؤدين - هذا العالم الذى تحتويه المسرحية - يكون مختلفًا من مسرحية إلى أخرى. فكل كاتب يَطْرح مستوى آخر، وحتى داخل أعمال الكاتب الواحد قد تكون هذه العوالم مختلفة تمامًا. والممثل، بصرف النظر عن الكيفية

التى يكون مستعدًا بها فى عالَم واحد، قد لا يكون لديه الاستعداد التام حين يتعامل مع عالم آخر. لا بد له أن يدخل فى كل عالم بلا معرفة مسبقة لكى يكتشفه. الممثل الذى يكون مستعدًا لأن يمثل فى القديسة جون لشو [١٠] لا يكاد يصلح للتمثيل فى القديسة جون حظائر الماشية Saint Joan of the Stockyards لبريخت أكثر من الممثل الذى لم يقم ولم يستعد بالتحضير لعمل شو. كل مسرحية تتطلب بداية جديدة تمامًا. لا يمكن الممثل أن يتقدم بدون تقمص empathy صراع الكاتب، ولا دون وعى بصراع الشخصية التى سيلعبها.

التكنيك هو وسيلة لتحرير الفنان. والتكنيك الذى يحتاج إليه ممثل لتمثيل كوميديا عائلية لا فائدة له بالنسبة إلى ممثل تتركز اهتماماته فى التمثيل فى مسرح سياسى أو "مسرح الأحلام". إن أداة الممثل هى ذاته، لكن استخدامه لذاته يتأثر بكل الأشياء التى تؤثر فى عقله وجسده - ملاحظاته، صراعاته، كوابيسه، سجنه، وأنماطه أو نماذجه -- كما تقوم بتبليغه هو نفسه كمواطن ينتمى إلى زمنه ومجتمعه.

هناك طريقتان للممثل يلاحظ بهما إنجازاته:

(١) يمكنه أن يقارن الإنجازات الحالية مع انجازات الماضى.

(٢) يمكنه أن يقارن نفسه بالآخرين.

ينبغى للممثل أن يجهد لكى يكون حيًا تجاه كل ما يمكنه أن يتخيل أنه محتمل. إن ممثلاً كهذا يتم تكوينه عن طريق حافز تجاه وحدة داخلية، وأيضًا

عن طريق أكثر اتصال حميمى يقوم به خارج ذاته. حين نقوم نحن، كممثلين، بالأداء/العرض، نكون نحن كأشخاص حاضرين أيضًا، ويكون العرض شهادة على ذواتنا. كل دور، كل عمل، وكل عرض/أداء يقوم بتغييرنا كأشخاص. إن الممثل لا يبدأ بإجابات عن العَيْش - بل يبدأ بأسئلة بلا كلمات حول التجربة. فيما بعد، ومع تقدم الممثل فى عملية التحضير للدور، يبدأ فى التحول . ومع توجيهه لمراحل عمله المختلفة يعيد الممثل خلق نفسه.

لا شىء أقل من ذلك.

أنا لا أعنى بهذا أنه لا يوجد فرق بين العرض على خشبة المسرح والحياة؛ بل أعنى أنهما مرتبطان بشكل تام. فالممثل يستقى من المصدر نفسه الذى يستقى منه "الشخص" الذى هو الممثل.

فى فترات سابقة كان التمثيل يعنى ببساطة وضع قناع أو تنكر. وعندما تخلع القناع أو تزيل التنكر، فسيكون هناك الوجه القديم تحته. والآن يكون الأمر واضحًا: إن إرتداء القناع أو القيام بالتنكر يغير الشخص. وحين يخلع القناع أو يزيل التنكر، فإن وجهه يصبح متغيرًا عما كان قبل التنكر. العرض المسرحى يزود تمثيلية الحياة نفسها بالخبرات، كما أنه يستقى أيضًا خبرات من الحياة نفسها.



عرض "فلتظل حبيسًا بإحكام في مكان بارد وجاف"

(1965) Keep Tightly Closed in a Cool Dray Place

من اليسار: جيم باربوز ا(Jim arbosa)، رون فابر (Ron Faber، وجوزيف شايكين.)

مزيد من الافتراضات More Assumptions

كان تدريبنا هو أن نكون قادرين على أن نتوصل إلى الترجمة المبسَّطة والرائجة لحزننا، ولتضررنا، وغضبنا، وسرورنا. وهذا هو السبب فى أن تدريبنا كان محدودًا بهذه الدرجة.

صدمة: نحن نعيش فى حالة متواصلة وثابتة من الدهشة، والتى نتفاداها بأن نحجب قدرًا كبيرًا مما يصدمنا أو يقذفنا بالمفاجآت . . . وبأن نركز على وضع صالح للتفاوض. لا بد للممثل - بمعنى ما - أن يكون متصلاً بإحساسه هو بالدهشة.

"الواقع" ليس حالة ثابتة أو محدَّدة.

كلمة "واقع" تأتى من الكلمة اللاتينية res، والتى تعنى "ذلك الذى يمكننا أن نسبر غوره".

أسئلة حول حافز الممثل Questions on the Actor's Impulse

من أين يشتق الحافز؟

حين أقوم بحركة بذراعى، من أين أستل الطاقة لكى أؤدى هذه الحركة؟

لو أننى عبرت الغرفة كى أفتح النافذة، فإن اهتمامى بالخارج هو الذى يطلق الطاقة للمشى عبر الغرفة. "الدافع أو الحافز"، فى هذه الحالة، هو ما يبدأ *الحركة / نحو أو الحركة / فى اتجاه.*

عندما يُطلِق الممثل صوتًا ملفوظًا فى تمرين ما، من أين يجتذب الطاقة؟ من الاهتمام بأن يفعل ما طلب منه المدرس؟ من الاهتمام بأن يفعل ما هو "صالح" له؟

عندما يستجيب الممثل لمُثير متخيل، فإنه هو نفسه يختار ويشكل هذا المُثير. إن لديه الإمكانية للقيام بإتصال عميق مع هذا المُثير، حيث إنه قد يُختار بصورة شخصيّة. هذا الاتصال يولد الطاقة من أجل استخدام الممثل. إنه -على مستوى ما أو آخر - يعطى الطاقة من خلال دوافعه الداخلية، وتداعيات المعانى لديه، هذا الجزء من الحياة المعيش مسبقًا.

من أى جزء من ذاته ينتزع تلك التداعيات وهو يمثل؟ هل يجتذب من معلومات وأفكار عن الشخصية، وعن الجمهور، وعن صورته الذاتية؟ هل يستل من "الذاكرة الجسدية"؟ هل يشتق دافعه أو حافزه من وعى محرر أو من الوعى نفسه الذى يعتقد أنه يكون ضروريًا لأمنه الشخصى اليومى؟ هل يستقيه من مصدر إنسانى عادىّ أو من "أنا" أو "ذات" برجوازية معاصرة؟

الممثل يقدم تقريرًا The Actor Makes a Report

من أى جزء من ذاته يقدم الممثل تقريره.

تخيل منزلاً يحترق:

١- أنت تعيش فى منزل تشتعل فيه النيران. حتى ملابسك قد احترقت بصورة طفيفة فى أثناء جريك مبتعدًا عن المنزل المحترق.

٢- أنت الجار الذى قد تشتعل النار فى منزله أيضًا.

٣- أنت أحد المارة الذى يشهد النار من خلال رؤية شخص ما وهو يجرى من المبنى وملابسه ما زالت مشتعلة فيها النار.

٤- أنت صحفى أرسل لجمع معلومات عن المنزل الذى يحترق.

٥- أنت تنصت إلى تقرير فى الراديو، وهو عبارة عن الرواية التى يسردها الصحفى الذى غَطَّى قصة المنزل المحترق.

إن الممثل يكون قادرًا على أن يعالج فى نفسه فزعًا أو روعًا كَوْنيًا يكون كبيرًا إلى أبعد حدّ، كبيرًا بالقدر الذى تكون عليه حياته. وهو قادر على أن ينتقل من هذا الفزع إلى بهجة تكون عذبة إلى درجة أنها تكون بلا حدود. ما لا يجب على الممثل أن يفعله هو أن يلتصق بأية حالة أو ظرف داخلى على أساس أنه على وجه التقريب إنسانى ومسرحى على وجه التقريب ... وجذاب على وجه التقريب. عندئذ فقط سيكون لدى الممثل مدخل مباشر إلى الحياة التى تتحرك داخله، والتى تكون حرة مثلها فى ذلك مثل تنفسه. ومثل تنفسه، فإنه لا يتسبب فى حدوثها. هو لا يحتويها وهى لا تحتويه. "الفعل" يكون توازنًا بين التحكم والتسليم، بين السيطرة والإستسلام.

إن الممثل يمر فى أثناء العرض/الأداء بتجربة جَدَلية بين الكَبْح والانغماس، وبين الحافز والشكل الذى يعبر عنه، وبين الفعل والطريقة التى يفهم بها

الجمهور هذا الفعل. الممثل يقوم بالتمثيل فى الوقت الحاضر، ويصل إلى وضوح غير قابل للخطأ أن الفعل نفسه يتم ابتكاره أو إحداثه، وفى اللحظة نفسها يجرى تلاشيه أو تبدده.

هناك فكرة قديمة عن التمثيل هى أنك تتظاهر أنك مهتم بأشياء لا تهتم بها. إنك تكون ممثلاً جيدًا حسب الدرجة التى تكون فيها مقنعًا. الممثلون فى نيويورك ينفقون الوقت فى عمل جولات من أجل مسرحيات غالبًا لا يهتمون بها. وبين مكاتب المنتجين يعمل الممثلون فى الإعلانات. وهناك يمتدح الممثل منتجًا ما، ويدلى بشهادة حول التغيير الذى أحدثه ذلك المنتج فى حياته. وفى كلا الحالتين يكون الممثل بائعًا، فالبائع الذى يبيع المكانس يكون أيضًا ممثلاً.

إن أسئلة التمثيل، بشكل نموذجى، تتعلق بإعطاء شكل ما لما يهتم به الناس فعليًا. إنها تتخلّى عن العرف الذى ينظر إلى الناس باعتبارهم "سِلَعًا أو بضائع". ومن خلال التمثيل يمكن المرء أن يحاول أن يعكس ظروف الحياة والسلوك التى يحاول الممثل "الثورى" أن يحققهما.

حول الشخصية .. والعرف On Character .. and the Setup

إننا نتصارع مع شخوص الأحلام وتسقط ضرباتنا على وجوه حية.

— موريس ميرلو-بونتى *(Maurice Merleau-Ponty)*

ما الشخصية؟ وماذا أعنى بالشخصية؟ إننى أعنى دراسة الممثل لشخص مفرد (ليس بالضرورة شخصًا آخر غير نفسه). ودراسة الشخصية هى دراسة "من" يكون "أنا".

ولكى يدرس الممثل الشخصية، فهو عادة يفصل نفسه عن الآخرين. وهذا هو الخطأ الأول. فدراسة الشخصية هى دراسة "أنا" فى علاقتها بالقوى التى تنضم إلينا.

إننا نتحد بعضنا مع بعض عن طريق قوى. وهذه القوى تكون من نوعين. النوع الأول هو قوى سياسية / اجتماعية يمكن مُلاحظتُها، والتى تتحرك بشكل يتعذر تغييره خلالنا جميعًا، نحن الذين نكون أحياء فى الوقت نفسه فى التاريخ. ونحن نتحد أكثر، عن طريق قوى أخرى، هى أسئلة غير قابلة للإجابة تتعلق بكوننا أحياء بأية حال. هذه القوى الثانية لا يمكن فحصها. إننا نوجه أسئلة بالكلمات، وكاستجابة نمر بتجربة صمت ديناميكى فعال. والنتيجة أننا ننضم بعضنا إلى بعض (إلى كل المخلوقات الحية) عن طريق ما لا نفهمه.

علمنى تدريبى المسرحى المبكر الذى مررت به أن أقوم بتمثيل أشخاص آخرين من خلال أنماطهم ، وعلمنى فى الواقع أن أصبح النمط. إن دراسة الممثل تبدأ بنفسه. إننا نجد فى أبحاث المهنة من يدعو إلى دور الفتاة الساذجة، وأدوار البطولة النسوية، وممثلة "الشخصيات"، وشخصية الحَدَث اليافع الذكر، إلخ. والممثل يقوم "بدَوْزنة" نفسه، أو يناغمها لكى يلائم النمط الذى يمكن أن يتم توزيعه عليه. وهو يصل أخيرًا إلى أن يرى الناس خارج المسرح باعتبارهم أنماطًا،

بالضبط كما يفعل بالنسبة إلى الممثلين داخل المسرح. أخيرًا يتم تقديم مجموعة من الأنماط للجمهور. ويكون ذلك بدوره تزكية للأنماط من بين المتفرجين للكيفية التى ينبغى لهم أن يصنفوا بها أنفسهم.

ذلك كله يدعم ويساند العرف الكبير.

ومع أن عملنا فى "المسرح المفتوح" كان أن نرفض هذه الطرائق الثابتة لتمييز شخص ما عن آخر، فإننا لم نجد طريقة تحل محلها. ومن ثم فعملنا على الشخصية يظل دراسة لأسئلة مفتوحة.

إننا نجد أنفسنا وقد تشكلنا عن طريق العرف، وقد نستجيب بواحدة من طريقتين: أن نواصل إعادة خلق أنفسنا، أو أن ندعِّم أيا ما نجد أنفسنا أننا نكونه. كلا الطريقتين تتطلب كمية الطاقة نفسها.

كيف يُعَلِّمنا العرف التمييز بين شخص وآخر؟

بالطريقة التى يظهر عليها الشخص، ويبدو بها، وبما يثيره الشخص فينا. إننا نعرف الشخص عن طريق نوعه، وطبقته، ومهنته، وحياته الغرامية، وعن طريق علاقته بالأزياء السائدة فى عصره.

إن ممثل المسرح - باتباعه هذا - يمارس حِرفة تدعِّم القولبة الجامدة لذواتنا بالنسبة إلى الممثل والمتفرج على السواء. وفى غضون ذلك، تكون هناك مناطق من ذواتنا لم تُعَشْ قط بعد.

ولكى "نحقق ذلك"، فإننا نحتاج إلى صنع صور انطباعية لذواتنا. إننا نشكل أنفسنا من النماذج الحضارية التى حولنا. ونكون مبرمجين على وَضْع جُوع أو تلهف. وبمجرد أن نقّنع أنفسنا بالصورة الاجتماعية الملائمة للنمط، فإننا ندخل فى حفلة العرف التنكّريّة. وحتى الحفلة التنكّريّة لأدوارنا العرقية والجنسية تتخلّل حياتنا بصورة شاملة، إلى درجة أن الكثيرين منا يكونون خائفين من التخلى عنها، ونحن فى التخلى عنها نخشى أن نتخلى عن هويتنا، وحتى عن حياتنا ذاتها.

الشخصية كما يعبر عنها عادة فى المسرح تقوم بمهمة إعطاء شرعية لكل مثل تلك الأقنعة [أو صور التنكر]عن طريق استخدام المقدمة المنطقية التى تقول إن الشخص يكون محتويًا داخل مجموعة من الحقائق، مثلما يكون فى "كيس". وكل عنصر من عناصر التنكر "المجتمعى"، الصورة المقبولة، يمكن تقيّيمه على أساس مقياس من القيم يكاد يكون مطلقًا واستغلاليًا: "من الأفضل أن تكون قوقازيًا"، "من الأفضل أن تكون متغايرًا جنسيًا وأن تكون ذكرًا"، "من الأفضل أن تكون ثريًا"، "من الأفضل أن تكون بروتستانتيًا".

الممثل الذى يعالج الشخصية دون أن يضع العرف فى الحسبان يسقط داخله (أى داخل العرف).

إنها سمة داخل بنية الشخصية الإنسانية: أن تريد أو تحتاج. وقصور الحكومة وقصور المجتمع هو تحديد ما يكون لنا أن نريده أو نحتاج إليه.

فى المسرح السوفييتى ومسرح ألمانيا الشرقية يتعلم طالب التمثيل أن معيار التعرف على "من" هو طبقة الشخصية. وفى المسرحيات الفرنسية القديمة يكون [المعيار] هو الكيفية التى تكون الشخصية بها – أو لا تكون – أرستقراطية. وفى الدراما الدينية يكون المعيار هو كيف يفترض أن تكون الشخصية طاهرة ومتحررة من الخطيئة. وفى كثير من المسرحيات الأمريكية يكون المعيار هو كيف تكون الشخصية معلقة أو معطلة. إن دراسة الشخصية لا تفهم بصورة أفضل من خلال تعريفها ؛ إنها تفهم بصورة أقل من خلال التعريف.

إن ذاكرتنا تكون مثل العلية (السندرة) التى تختزن كل الأشخاص الذين عرفناهم ، ونصبح مثلهم ، الأشخاص الذين عرفناهم لم يعودوا خارج ذواتنا.

إلى أن نتمكن من سماع الأصوات المُسَيْطِرة لهؤلاء الأشباح الذين نحتويهم، فنحن لا يمكننا أن نتحكم، بأية درجة، فيمن سيكون لنا أن نصبح.

عندما أحلم (ليلاً أو نهارًا) بشخص معين، لا يكون الحلم أبدًا صورة فوتوغرافية لهذا الشخص، أو تنكرًا أو قناعًا للشخص؛ إنه بالأحرى، الشخص الذى أصبحه. حين جلسنا معًا، كنا اثنين، وعندما أكون وحدى، فكلانا يكون أنا.

ليس هناك منهج معد أو معالجة جاهزة لفهم الشخصية. مثل أية دراسة يهدف منها المرء إلى الوصول إلى الجذور، فإن دراسة الشخصية تتطلب تدريبًا وانضباطًا جديدًا.

وحيث إنه لا يوجد تدريب أو انضباط نستخدمه، فلا بد لفرقة التمثيل أن تخترع واحدًا خاصًا بها. ويجب أن يأتى التدريب أو الانضباط - أو النظام - من خلال خلق تمارين توجِد أساسًا مشتركًا لهؤلاء الذين يدرسون معًا. والإحباط الناشئ عن مجموعة من الناس يبحثون عن طريقة بديلة لتمثيل الـ "من" يكون أكثر الأجزاء أهمية فى نمو فرقة ما. ومن خلال الإحباط تقف المجموعة ضد أشكال التفكير المؤسس على العرف الخاص بها، وضد القوى المفروضة ثقافيًا، حتى تلك القوى المتكيفة بشكل تام من خلال المسرح المحترف. إن الممثل الحى والمتحرِّك الذى يتعامل مع إجابات معدة وثابتة يصبح جدليًا تجاه نمو تدريب أو انضباط جديد.

وماذا عن جسد الشخصية؟ إن كل ماضى المرء - سواء أكان تاريخيًا أم تطوّريًا [نشوئيًا] - يكون محتويًا فى الجسد. فى أمريكا يعيش كثير من الناس فى أجسادهم مثل بيوت مهجورة، تسكنها ذكريات تعود إلى الوقت الذى كانت تسكنها فيه.

يجب أن تبدأ كل التدريبات من الجسد فى حركته وتعود إليه، وأن نصف تمرينًا حيًا على الورق لن يكون ممكنًا أكثر مما يمكن كتابة "وصف" للصوت.

الإخْلاص أو الصدق هو شعور أو وعى الشخص الذى يضبط فى أثناء قيامه بفعله.

بيتر بيرجر *(Peter Berger)*

فى رأيى أن عمل بريخت الأكبر هو تولى تركيب أو توليف تعبير جمالى أخلاقى يتعلق بزمنه. إن إيكهارد تشال (Ekkehard Schall) هو – بشكل محددً– الممثل البريختى الذى ما زال يؤدى فى الـ "برلينر إنسامبل" (١١)، وحين أشاهده وهو يؤدى، فأنا لا أصدق أبدًا أنه الشخصية بالاسم، ولا أنا مصدق أنه "يمثل نفسه"، إنه يؤدى مثل العميل المزدوج الذى يتخلّل كلا العالمين.

وفى أعمال رايزارد سيزلاك (Ryszard Cieslak) من "المعمل المسرحى البولندى"Polish Lab Theatre، لا يوجد دليل أو علامة على الشخصية حسب التعريف السابق للدوافع والمعلومات. فعمله يكون تلَفُّظًا أو توضيحًا لحالة إنسانية شائعة. وفى كل لحظة يبدو واعيًا بأن "اعترافه" يكون شيئًا ينطبق عليه، لكن ليس عليه فحسب.

أسئلة عن الشخصية Questions of Character :

– من ترى عندما تنظر إلىَّ؟

– من تظن أنى أرى عندما أنظر إليك؟

– من أو ماذا تظن أنه لا يمكن رؤيته – أما زال هو أنت؟

– أية أجزاء من المعلومات يمكن استخدامها فى وصفك بصورة علنية؟

– هل كل قطعة من المعلومات لها قيمة مرتبطة أو متعلقة بها؟

- أى نظام للفهم أو الإدراك والتقييم يحدد تلك القيمة؟

- هل يمكنك أن تقول إن هناك أجزاء من نفسك لم تعش بعد؟

- ما الذى يبعث الحياة فى هذه الأجزاء؟

إن سؤال الـ "من" يحوى إمكانية إعطاء شكل للأحوال والتجارب الأكثر أساسية. إنه يتضمن إمكانية أن يمثل الجمهور مشهد تعرف recognition scene مع الممثل، وأن يساعد كليهما فى مواصلة تجربة الحياة التى تمت المشاركة فيها.

الموضع الملائم الذى نبدأ به هو أن نرفض المراجع أو "مصادر الثقة" الخاصة بالشخصية. فى زمن التخصص الدقيق هذا لا يوجد متخصص واحد يُعد مَرجعًا أو مصدر ثقة فى الحياة.

إن مفهوم تصوير الشخصية كما هو مفهوم فى مسرحنا الأمريكى يعتبر قديمًا ومهجورًا، وينتمى إلى الاتجاه الكلى "المعلق" أو "المعطل" بشأن الـ "آخر". فيما سبق، كان تصوير الشخصية قبل ذلك عبارة عن مجموعة من السلوكيات التى تخفى الممثل أو تضع عليه قناعًا وتضفى جوًا ما.

فى المسرح اليونانى القديم كان الممثلون يرتدون أقنعة كبيرة تغطى وجوههم. كان الجمهور كبيرًا، وكانت هذه الأقنعة تؤدى مهمة تمثيل السمة الأساسية للشخصية التى ترتديها. وفى أغلب الأحوال، كان يتم تصوير الشخصيات باعتبارها تعرض وجهًا واحدًا للعالم، وفى حالات نادرة فقط، مثل إصابة أوديب

بالعمى، كان هناك قناع ثان للشخصية نفسها. كان الرسول حين يدخل المسرح يرتدى القناع الخاص باستجابته الشاملة لما قد شاهده. وأكثر من ذلك، كان الرسول يحمل أخبار الحدث ذى الدلالة، والذى لم يكن ليعرض قط على المسرح.

إن مذيع نشرة الأخبار يكون مسئولاً عن تقديم نصف ساعة من الأخبار كل يوم فى نشرة أخبار الساعة السادسة. وهو يتجول فى أنحاء المدينة ويلتقط ما يكون له معنى منذ الصباح حتى الساعة السادسة. والأخبار التى يختارها تمثل الأخبار الرئيسة لذلك اليوم. والمقدمة المنطقية التى يتبعها فى اتخاذ قرار بشأن ما يكون له معنى تكون غالبًا مَخْفِيّة عن الجمهور، وحتى يمكن أن تكون - تلك المقدمة المنطقية - مَخْفِيّة عن المذيع نفسه. ومع ذلك، فهى تصبح مَرجعًا فيما يخص أحداث اليوم بالنسبة إلى كل شخص يشاهد الأخبار. وهؤلاء الذين يشاهدون الأخبار يوميًا من بيننا يتعلمون سريعًا عن العالم من خلال هذا المذيع، وفى النهاية يأخذون مقدماته المنطقية على أنها مقدماتنا نحن.

لنأخذ صيغة المحلل النفسى القياسية فى الفحص. إنه يبدأ بمقدمة منطقية، وبعد ذلك يسأل المريض أو يدعه يتكلم بحرية عن أسباب مشكلته. وهو يتوقف حين يكون قد كشف ما يعتبره السبب الأساسى. وهكذا يحدد اعتقاده بشأن الأسباب الأساسية المدى الذى سيصل إليه فى البحث عن الحقيقة، ومتى يظن أنه قد وجدها.

د. جورج وينبرج *(Dr. George Weinberg)*

تصوير الشخصية، كما يتم تدريسه بشكل متكرر، هو استكشاف حدود الشخص. وحدود الذات، أو الخطوط الخارجية، أو الصورة الظلية [الـ"سلويت"]، تميل إلى أن تكون دراسة الممثل. وبحث الممثل التقليدى يميل إلى أن يُنتج أو يؤدى إلى ما كان مخصصًا لاكتشافه. ويبقى القليل ليكتشفه، سواء بشأن شخص آخر أو بشأن المرء ذاته. بدلاً من ذلك، إنه يُثْبِت ويؤكِّد نمطية الناس، ونمطية ذواتنا.

الطريق والانعطاف - أيهما يكون أيهما؟

لأجل أى شىء أفعل ذلك؟ What Am I Doing This For?

فى أى ظرف يعود الشخص إلى سؤال، "لأجل أى شىء أفعل ذلك؟" فى مباراة ما أو تنافس ما يكون ذلك عادة من أجل جائزة. وهناك أحداث أو وقائع، ولحظات داخل هذه الأحداث أو الوقائع، والتى يتم الاحتفال بذكراها عادة بالتقاط الصور، مثل التخرج، والزفاف، وإجازات الأعياد. إن الناس يعاودون النظر فى الصور باعتبارها ذكرى مسجلة. وهى تقوم مقام التعزيز بالنسبة إلى "لأجل أى شىء أفعل ذلك؟"، فالصورة تصبح "أنا على حقيقتى/الأصيل"، وببساطة تستمر حياة أقل حول وداخل المناسبات التى الْتُقِطَتْ فيها الصور.

القناع الذى يرتديه الممثل يكون عرضه لأن يصبح وجهه.

أفلاطون (Plato) (١٢)

إن إغراء تمثيل الـ"كليشيه" [الصيغة النمطية المبتذلة بالتكرار الممجوج] يكون موجودًا وحاضرًا على الدوام. لو كان الممثل يستهلك قدرًا كبيرًا من الطاقة فى إبقائه تحت المراقبة، فربما يكون الممثل باقيًا داخل الإغراء. وأحيانًا لو كان الممثل يمثل الـ "كليشيه"، فهو يكون خليقًا بأن يتجاوزه.

الحضور على خشبة المسرح Presence on Stage

هذا "الحضور" على خشبة المسرح هو خاصيّة ممنوحة للبعض وغير متاحة للبعض الآخر. وكل تاريخ المسرح يشير إلى ممثلين يمتلكون هذا "الحضور".

إنها خاصيّة تجعلك تحس كما لو أنك تقف بجانب الممثل مباشرة، بصرف النظر عن مكان جلوسك فى المسرح. فى الـ"برلين إنسامبل" يمتلك إكهارد تشال مثل هذه الخاصيّة. وبعض الممثلين الآخرين الذين يتبعون مناهج مختلفة عن منهج تشال، والذين يمتلكون هذه الخاصية هم: رايزارد سيزلاك، وكيم ستانلى[١٣]، وروث هوايت (Ruth White)، وجلوريا فوستر[١٤]، وربما لا يكون هناك أى شىء من هذه الخاصية لممثل كهذا خارج خشبة المسرح أو تحت أى ظرف من ظروف حياته. إنها نوع من التَّسليم الذاتى العميق الذى يحتفظ به الممثل لجمهوره المجهول.

إن أداء تشال يعكس التناقضات والمستويات التى كانت تنال إعجابى: تناقضات تعود إلى الممثل الذى يمثل الشخصية -- الشخصية التى لا "يكونها"

لكنها تكون محتواة فى داخله. هذه المستويات تشقّ طريقها على نحو متعرج أو متلوٍّ إلى الداخل والخارج وأحيانًا توجد فى تجميعات. وفى أثناء مشاهدتى له، أتأمل هويتى أنا فى علاقتها بأفعالى، وأتأمل أفعالى فى علاقتها بشخصيته. إن أداءه يقدم لجمهور مسرحيات بريخت ذلك المنظور الذى يوضح رؤية الممثل فى الفعل، وفى المسافة بين الممثل والفعل بشكل تبادلى. إنه يقدم صوته وجسده للمادة التى تم فهمها وإعطاؤها معنى بصورة كاملة، بمعنى، قبل أن يشرع فى أداء مهمته كممثل يكون قد توصل إلى اتفاق ذى مغزى مع الأهداف الأساسية للنص. إنه هذا الفعل المتوازن للتخلى والتحكم، للذكاء والبراءة، هو الذى يجعل أداءه ملحوظًا ورائعًا.

إن كل النظم المعدة تفشل. إنها تفشل عندما تُطَبَّق ، فيما عدا كأمثلة على العملية التى كانت، فى فترة ما، مهمة وذات دلالة بالنسبة إلى شخص ما أو مجموعة بعينها. إن العملية تكون ديناميكية: إنها التحوُّل والنموّ الذى يحدث فى أثناء العمل. وتُسَجَّل النظم باعتبارها مخططات أساسية، وليس لنا أن نتبعها أكثر مما يمكننا اتباع قواعد التودد والمغازلة. ويمكننا أن نحصل على "مفاتيح" لحلّ اللغز من الآخرين، لكن ثقافتنا وحساسيتنا وجمالياتنا ستقودنا إلى نوع جديد تمامًا من التعبير، إلا إذا قمنا ببساطة بمحاكاة كلاً من العملية والاكتشافات الناتجة من عملية أخرى. إن الجماليات تعيد صنع النظام.

قبل العرض مباشرة يكون لدى الممثل عادة طاقة إضافية، مثل المجال الكهربائى. إنها تكون مساحة حرة ومضاعفة تلك التى يقف فيها الممثل. ولو

أصبح الممثل متوترًا بأية درجة، فهو يطبق تلك الطاقة غير المستخدمة بأن يَصْمد ويظل متماسكًا (بالطريقة التى يتمسك بها المرء بحقيبة). وسيتشكل التوتر فى جسم الممثل وكذلك فى العقل.

مسألة التوتر هذه أساسية. أنا أعرف أن فرصة أن تكون حاضرًا مع جمهور تكون مرة واحدة فحسب فى كلّ مرَّة، وأنا أريد أن أكون هناك، مُتاحًا وفى المتناوَل للمناسبة. إننى أحس بنفسى أَشُدّ وأضغط عندما لا يكون ذلك مقصودًا. إننى أعانى الآن عدم توازنى وعدم توازن ما أفعله. إننى أتوق بشدة إلى أن أكون "مفهومًا"، وهو ما يُعد فى الواقع شكلاً من أشكال التوتر، وخوفًا من أننى لو فهمت ما المقصود، فلن يفهمه أى شخص آخر إلا إذا دَفعته دفعًا تجاهه.

ينبغى للممثل أن يسلِّم نفسه أو يدعها - عليه أن يكون متاحًا ومتيسّرًا لنفسه - أن يكون قادرًا على اكتشاف نفسه، وأن يسألها أو يطلبها - وعليه أيضًا أن يوجه نفسه ويقود عمليته. إن التوتر يوجهه إلى اختيارات بعينها، محدًا من الاحتمالات، ومخفيًا البدائل. أنت لا يمكنك أن تفهم ببساطة بالمحاولة ، ولا سيمكنك *ألا* تحاول أن تفهم. بهذا المعنى تكون "المحاولة" شكلاً من أشكال التوتر.

لدى عقيدة أن ما يجذب الناس إلى المسرح هو نوع من عدم الارتياح لقيود الحياة كما تعاش، لذا فنحن نحاول أن نبدِّلها أو نعدِّلها من خلال شكل نموذجى. إننا نقدم ما نظن أنه ممكن فى المجتمع وفقًا لما يكون ممكنًا فى الخيال. وحين يكون المسرح محدودًا أو مقيدًا بما هو ممكن اجتماعيًا، فهو يكون مقيدًا بواسطة بعض القوى التى تقيد المجتمع.

الفن يخلق عالمًا آخر من الفكر ومن الممارسة العملية ضد العالم الموجود وداخله. لكن فى تغاير وتباين مع العالم التقنى، يكون العالم الفنى عالمًا من الإيهام والمشابهة، لكن، هذه المشابهة هى تماثل للواقع الذى يوجد كتهديد ووعد بالعالم القائم.

— هربرت موريس (Herbert Maurice)

يمكن مقارنة الأمر برجل فى حجرة، حيث يكون الباب مفتوحًا على آخره، فى حين تكون النافذة محمية بقضبان. منذ مولدى وأنا مبهور بالعالم الخارجى، وكنت أتشبّث بقضبان النافذة؛ وتوقى الشديد إلى صورة الخارج تجعل يدىَّ تتقلصان بعنف. بمعنى ما أنا لست حرًا، حيث إن هذا التقلّص يمنعنى من الخروج من الحجرة. لكن فى الواقع لا شىء آخر يحبسنى بالداخل إلا هذا الجهل الذى يجعلنى أعتبر الرؤية الخيالية للحياة هى الحياة نفسها؛ لا شىء يحبسنى بالداخل سوى تقلص يدىّ الاثنتين. إننى مؤهل لأن أكون فى الطبيعة مثل الدب أو القرد اللذين كنتهما.

— روبرت بنوا (Robert Benoit)

سجون:

ما دامت هناك سجون فلا يهم كثيرًا من يشغلها.

— جورج برناردشو

اى شخص فى السجن يعتقد أن ما يوجد خارج جدرانه عالم حر.

— برتراند راسل [(١٥)]

اينما يكون هناك انضباط أكثر من اللازم فهو يكون بشكل ثابت مفروضًا من شخص آخر.

— شوجيام ترونجبا *(Chogyam Trungpa)*

الناس تغمرهم أوضاع الحياة الحديثة إلى درجة أنهم لا يؤمنون بالفعل أن هذه الشرور من صنع البشر، وكان يمكن أن تكون غير ذلك.

— بول جودمان *(Paul Goodman)*

سلامة عقل الفرد ليست معفاة أو بها مناعة ضد الجنون أو الحَماقة العامة.

— ألدوس هكسلى [(١٦)]

هذا البلد، بمؤسساته، ينتمى إلى الناس الذين يقيمون فيه. عندما يكونون ضجرين أو مرهقين من الحكومة الموجودة، يمكنهم أن يمارسوا حقهم الدستورى فى تعديلها، أو حقهم الثورى فى حلها أو إسقاطها.

— إبراهام لنكولن [(١٧)]

يبدو المسرح – ما دام الناس جادين فيه – وكأنه يبحث عن مكان لا يكون فيه نسخة طبق الأصل من الحياة. إنه يوجد لا ليصنع مرآة للحياة فحسب؛ بل لكى يمثل نوعًا ما من الممالك أو العوالِم بالضبط كما تكون الموسيقى – بالتأكيد – مملكة أو عالمًا. لكن لأن المسرح يتضمن سلوكًا ولغة، فلا يمكن فصله تمامًا عن العالم الـ "موقعى" [نسبة إلى الموقع] أو العالم المتعلق بالحالة، كما يحدث مع الموسيقى. لكن هناك الكثير مما يمر بين الناس فى المسرح، والذى يكون غريزيًا وليس محددًّا أو ملموسًا أبدًا، ولا علاقة له بأية معطيات أو بيانات. إنه يكون مثل وضع علامات على المناطق التى ندخل فيها معًا.

أنا أعتقد أن كل خطوة من خطوات التمثيل تتطلب أن الممثل يعود إلى إدراك واع لما يفعله. فمعظم عمله الإبداعى يتم فى هذه الحياة/الحلم، وهذا يتطلب أحيانًا أن يستريح الممثل ويهدأ، ويدع الصورة تحرك نفسها.

هناك مناطق داخلنا تعرف أكثر مما نظن أنها تعرف. والسر يكمن فى معرفة كيف نستمع إليها.

إننا نولد حيوانات صغيرة، غير قادرين على العناية بأنفسنا، ونصرخ غاضبين لكوننا أحياء، وتصبح أصواتنا عبارة عما هو ضرورى لنتحدث به باللغة الإنجليزية. إن رغباتنا تتكيف عن طريق ما يبدو ممكنًا فى الحصول عليه. وطيف الخيال بكامله يقوم بإنقاص نفسه وتصغيرها من أجل ما هو متاح لنا أن نفهمه. لا بد أن ننزع القناع، ونكون غير محصنين من جديد مرة أخرى.

هناك ذلك المستوى الذى نعيش فيه ، حيث نتعامل مع المعلومات والافتراضات التى يمكننا الحصول عليها، ونتبادل أحدنا مع الآخر المعطيات المتداولة. ثم هناك ذلك المستوى الآخر، الذى نتصرف منه أيضًا، حيث لا يوجد أى احتمال لتثبيت النتائج أو تحديدها، أو لتبادل الحقائق. فى هذه المرحلة الإبداعية يكون الممثل فى تحير وارتباك ليس به أى ***إمتاع عقلى*** أو معلومات مباشرة. لقد أوقف أو عطّل مؤقّتًا سلاحه الشخصى الذى يحميه، وأصبح بدون أن نعرف أنه "هوية منظمة". لكن الأرجح أن هذا المستوى هو ما نراه عليه.

الهوامش

١- بيتر- ستيفن بول بروك (Peter -Stephen Paul - Brook) (-1925): مخرج بريطانى، ولد فى لندن من أصل روسى. جذب بروك الانتباه فى البداية كحاصل على درجة البكالوريوس فى أوكسفورد، وأخرج أعمالاً طموحة تحت الظروف الصعبة لنوادى مسارح لندن الصغيرة خلال الحرب. وقد دعاه بارى چاكسون (Barry Jackson) إلى إخراج الإنسان والسوبرمان *Man and Superman* والملك چون *King John* (1945) لـ[فرقة] "ريپرتوار بيرمنجهام " Birmingham Repertory، وأدى نجاحهما إلى ارتباطه بـ "مسرح شكسبير التذكارى Shakespeare Memorial Theatre فى "ستراتفورد -أپون - آفون" Stratford-upon-Avon، ثم إلى كفاحه لإحياء مهرجان مواسمه الصيفية. وبدأ ارتباطه مع ما أصبح فى عام ١٩٦١ "فرقة رويال شكسبير" Royal Shakespeare Company بمسرحية جهد الحب الضائع *Love's Labour's Lost* (1946) وأثار الأسلوب الأخاذ والبصرى لعروض بروك الأولى اهتمام الإدارة فى "وست إند = الطرف الغربى" West End وبرودواى، التى أخرج لها مسرحيات لأنوى (Anouuilh)، وروسين (Roussin) ، وكريستوفر فراى (Christopher Fry)، لكن قوة خياله كانت محسوسة من خلال عروض ستراتفورد الشكسبيرية، ويبرز منها دقة بدقة *Measure for Measure* (1950) وتيتوس اندرونيكوس *Titus Andronicus* (1955)، التى كان نجمها لورانس أوليفييه (Laurence Olivier) فى دور تيتوس، وقدمت أول مرة تصميمات بروك نفسه للمناظر والموسيقى المتماسكة أو الثابتة musique concrete . وفيما بعد شملت عروض بروك لـ"ف ر ش. (فرقة رويال شكسبير)" الملك لير *King Lear* (1962) ، تمثيل پول سكوفيلد

(Paul Scofield)(‏-1922)، ومـارا/صـاد *Mara/Sade* لبـيـتـر فـايس*(Peter*
Weiss) (1964)، ونحن/ الولايات المتحدة US (1966) ، وهى هجوم وثائقى على تورط
الولايات المتحدة فى فيتنام؛ وحلم *منتصف ليلة صيف A Midsummer Night's Dream*
(1970)، التى وضعت فى ملعب مغامرات للبالغين، مع أراجيح البهلوان، و"طُوالات" [رجلين
خشبيتين يُعَدّ المشىُ بهما ضربًا من البراعة] وأطباق سريعة الدوران [نحلة] . وخلال
الستينيات، كان بروك متأثرًا بالنظريتين اللتين تبدوان متناقضتين لأنتونين آرتو Antonin)
Artaud) وبرتولت بريخت [تكنيك إحداث صدمات فى مقابل تكنيك الهدوء التحليلى]،
وأصبح التصالح بين هذين الطرفين المتباعدين علامة لـ"فرقة رويال شكسبير". وقد ألهمت
مجموعة مقالاته الأربعة القصيرة، *المساحة الفارغة The Empty Space* (1968) كثيرًا
من المخرجين فى بريطانيا وعبر البحار كتحليل حادّ وذكى للمشكلات الأساسية التى تواجه
المسرح المعاصر. لكن بحلول عام ١٩٧٠ كان بروك متجهًا إلى أسلوب للعروض كان فى غير
مكانه فى فرقة مهمة مدعومة بقدر ما كان فى مسرح "الطرف الغربى". وبمساعدة چان-لوى
بارو (Jean-Louis Barrault) ومنحة من "مؤسسة فورد" Ford Foundation، أسس
"المركز العالمى للأبحاث المسرحية [م.ع.أ.م.International Center of Theatre]
Research [CIRT]". وكان أول عرض لهم مسرحية لتيد هيوز (Ted Hughes)،
أورجاست Orghast المكتوبة باللغة الفارسية الطقسية القديمة "آفيستا "Avesta ،
وعرضت فى موقع "بيرسبوليس " Perspolis الرائع خلال "احتفال شيراز" Shiraz
Festival (1971)، ووجد بروك، هو والمؤسس المشارك لـ [م.ع.أ.م]، مشيلين روزان
(Micheline Rozan)، قاعة موسيقى مهجورة قرب "جار دو نور " Gare du Nord فى
باريس، حيث جمع فريقًا من الممثلين والراقصين والموسيقيين، ولاعبى الأكروبات، وفنانى المايم

من عدة بلاد. كان بروك يريد أن يشجع على تقارب مجموعة يمكنها أن تتجاوز حدود الثقافات القومية. وأخذت فرقته الأساطير إلى قرى بعيدة فى الـ "صحارى" Sahara، كما فى *مجمع الطيور* *The Conference of the Birds* (1976) ، وتجربة العيش على حافة المجاعة التى أخذوها إلى باريس ولندن فى الإك The Ik (1975) . ومع أن المركز كان قد نال الترحيب بعروضه لـ *بستان الكرز* *The Cherry Orchard* (1981) وتراجيديا *كارمن* *The Tragedy of Carmen* (1983)، فإن أكثر إنجازاته شهرة ورهبة كان حتى ذلك الوقت قص الحكاية الكاملة للملحمة الهندية الدينية *الماهابهاراتا* *The Mahabharata* (1985) فى تسع ساعات فى مقلع حجارة خارج "آفينو" Avignon. ومنذ الماهابهاراتا كانت عروضه تبدو متواضعة - *العاصفة* *The Tempest* (1987) و*بيللاس وميليزاند*- *Pelleas and Melisande* (1992)، لكنها تميزت بوضوح مضىء وبساطة.

٢- "مسرح الخبز والدمية" Bread and Puppet Theatre : تأسس فى نيويورك فى عام ١٩٦١ على يد بيتر شومان (Peter Schumann)، الذى كان قد نظم من قبل "مجموعة الرقص الجديد" New Dance Group فى ألمانيا. ولم يكن " الخبز والدمية" مجموعة تقليدية قط فى قوتها البشرية، ولا فى تمويلها أو سياستها الفنية. لم تكن مجموعة متجانسة ("إنسامبل")، بل جمعية أو اتحادًا غير ثابت من المؤدين تحت إدارة وتوجيه شومان الحازمة، وكان ملحقًا بها أو يضاف إليها هواة لو إحتاج الأمر. وكانت الفرقة عديمة الثقة فى فكرة العرض المشترى إلى درجة أنها كانت، كلما كان ذلك ممكنًا، تقدم خدماتها مجانًا. هذا المبدأ كان مبنيًا على حكمة مؤسسها: "المسرح مثل الخبز، أشبه كثيرًا بالضرورة" ، والذى تجسد حرفيًا فى سياق كل عرض بإعطاء الخبز للمتفرجين. وقد انهمك هذا المسرح بعمق فى رد

الفعل المعاصر ضد ما ما فهم أنه "عقلنة" زائدة للحضارة/الثقافة الغربية، كما يرمز إليها فى تقليدها القوى للمسرح الأدبى، وعمل شومان وزملاؤه مع عرائس أو دمى أكبر من الحجم الطبيعى فى الحياة لخلق مسرح سردى يواجه القضايا المعاصرة - مثل حرب فيتنام - من خلال صور انطباعية باعثة على الإقلاق والاضطراب بدلاً من الكلمات. فى عروض مثل *صرخة الشعب من أجل اللحم* *The Cry of the People for Meat* وسيرك البعث *الوطنى أو المحلّى* *The Domestic Resurrection Circus* قدم الأخير فى عام ١٩٧٠ ومن ثم فى معظم السنوات منذ ١٩٧٤، تم جمع الأيقنة الدينية (icongraphy صنع الأيقونات أو التمثيل من خلال الرسم أو عمل التماثيل) مع الرسالة السياسية فى محاولة لتقديم نقد المجتمع المعاصر بلغة قيمه الخاصة به. وبعد الإقامة لأربع سنوات فى "كلية جودار" Goddard College، انتقل شومان فى عام ١٩٧٤ إلى مزرعة قرب "جلوفر" Glover، "فيرمون" Vermont، وانحلت الفرقة وتشتتت اسميًا. وعمليًا واصلت التجمع من أجل مهرجانات الصيف فى جلوفر (فى عام ١٩٩٣ أقيم مبنى جديد من أجل عروض شتوية متواضعة)، ومن أجل تكليفات مثل "ضد-الذكرى المئوية الثانية 'Anti-Bicentennial فى جامعة كاليفورنيا - مَرْثاة غاضبة ومؤثرة للهندى الأخير الذى بقى حيًا من الإبادة الجماعية التى قام بها البيض فى الولاية. والأكثر حداثة، قام شومان وزملاؤه بعرض كل من مسرحيات نصية مثل فويتسك *Woyzeck* لبوخنر (Buchner نيويورك، ١٩٨١)، وقطع مبتكرة على مقياس كبير، مثل ثورة أو *انتفاضة الوحش* *Uprising of the Beast*، التى تجولت فى عام ١٩٩٠.

٣- جيرزى [بالبولندية يجى] جروتوفسكى (Jerzy Grotowski) (1933-1999) : مخرج ومدرس وصاحب نظرية بولندى، بعد دراسة فى مدرسة الدراما فى "كراسو" Cracow وفى

موسكو، أسس "مسرح الـ ٣١ صفًا "Theatre of 13 Rows فى "أوبول" Opole، حيث أخرج منذ ١٩٥٩ إلى ١٩٦٤ مسرحيات شعرية بهدف معارضتها وتحويل العلاقة التقليدية بين الممثل والمتفرج، كان منها قابيل Cain لجورج بايرون (1824-1788) (George Byron)، فاوست *Faust* لجوته (Goethe) (1823-1749) ، واكروبولس *Acropolis* لستانسيلاف وايزبيانسكى(1907-1869) (Stanislaw Wyspianski). وفى عام ١٩٦٥ نقل المجموعة إلى "وارسو" Wroclaw، متخذًا اسم "مسرح المعمل" Laboratory Theatre، وهناك أعاد إخراج *اكروبولس*، وثلاثة معالجات لمسرحية *الأمير الذى لا يلين The Constant Prince* لكالديرون دى لا باركا (1680-1600) (Calderon de la Barca) *وأبوكاليبسس Apocalypsis*، وهى آخر أعماله التى أنهت المرحلة الأولى لأعماله، "مسرح العرض " Theatre of Performanc (1969-1959) فى هذه المرحلة ألغى جروتوفسكى من المسرح كل شىء عدا العلاقة الجوهرية بين الممثل والمتفرج، وطور تكنيكًا للتدريب مركزًا على الجمنازيات والأكروبات واليوجا والبانتومايم. وفى المرحلة الثانية، "مسرح المشاركة" Theatre of Participation (1975-1969) نظم جروتوفسكى أحداثًا مسرحية موازية تكسر الحواجز بين الممثلين والمتفرجين، فالجميع يشتركون فى أنشطة تلقائية. وفى المرحلة الثالثة، "مسرح المصادر" Theatre of Sources، استكشف جروتوفسكى ومجموعته جذور التجربة المسرحية. وسافروا إلى حضارات مختلفة، ودرسوا تقنيات العروض الطقوسية. وفى عام ١٩٨٢ ترك بولندا ليبدأ المرحلة الرابعة والأخيرة، أولاً "الدراما الموضوعية" Objective Drama فى جامعة كاليفورنيا، وفى "إرفى"، ثم "الفنون الطقسية" Ritual Arts فى إيطاليا. هذه المرحلة تشير إلى عودة إلى "الأمور الغامضة" mysteries القديمة، حيث لم يكن هناك متفرج أو ممثل أو عرض مسرحى، بل مؤدٍ فقط.

وقد أحدثت عروض ونظريات جروتوفسكى، ومفهومه عن تدريب الممثل أثرًا كبيرًا فى المسرح فى العالم. وهناك كتاب نحو مسرح فقير *Towards a Poor Theatre* (1986)، وهو مجموعة كتاباته النظرية التى كانت بذورًا لأفكاره.

٤- فى الأصل he، والتى يستخدمها المؤلفون - ومنهم شايكين - للحديث عن أية مهنة، وعادة ما يبدون ملاحظة بأنهم يعنون الممثل بشكل مطلق بصرف النظر عن الجنس الذى ينتمى إليه [ذكر أو انثى] فبدلاً من أن يقول الممثل أو الممثلة فى كل مرة يتحدث فيها عن الممثل، فهو يكتفى بذكر كلمة he، ويورد الملاحظة المذكورة فى مقدمته، كما يفعل شايكين.

٥- القناع Mask: هدفه هو إخفاء أو حماية أو تجريد شخصية من يرتديه. كما أنه يحول هوية المرتدى بتقديم ملامح بديلة. وقد يغطى الوجه كله أو جزءًا منه، وقد يكون جزءًا من الملابس التى تغطى الجسم كله. وظاهرة القناع ترسى مجالاً حيويًا للعب بين الحضور والغياب، الذات والآخر، الساكن والمتحرك، الثابت والحيوى. وكان القناع يستخدم فى الزمن القديم - ربما ٥٠٠٠ عام ق.م. - كصلة بين الحى والميت، كان يعتقد أن الجماجم تحوى قوة حياة الميت، لذا كانوا يرسمونها بألوان زاهية، أو يضعون عليها رءوس دمى فى طقوس الجنازات، واستخدمت أقنعة الموت فى الحضارات القديمة، ومنها مصر، للتواصل مع الماضى. واكتسب هذا أهميةً فى المسرح ، فكانت أقنعة التراجيديا اليونانية ، ودراما الـ نو *no* اليابانية ، والـ توبنج *topeng* فى إندونيسيا، تمثل وجوهًا بشرية من التاريخ والأساطير من أجل الاحتفاليات الجماعية. وكان ارتداء أقنعة الحيوانات فى الكرنفالات أو عروض الحكايات تقليدًا قديمًا ومنتشرًا كذلك، وكان يتم من أجل التسلية والتوجيه. لكن أقدم دليل

على "التقنع" وجد فى رسوم كهف بفرنسا يعود إلى ١٢,٠٠٠ عام ق.م، وكذلك تدل حفريات بالهند والجزائر ويوغوسلافيا على استخدام أقنعة الحيوانات فى الطقوس. وفى المكسيك وبلاد أخرى وجدت أقنعة تدل على ازدواجية الإنسان/الوحش. كما استخدم المتخصص فى الطقوس – *الشامان Shaman*- الأقنعة لشفاء المرضى، وتغيير الطقس، وإنجاح الصيد، والتوسل إلى الأسلاف. وقد يتخذ الشامان القناع لكى يمثل أو "يصبح" مساعدًا للروح (غالبًا روح حيوان)، أو إلهًا أو جنيًا. ولعب القناع دورًا فى مسرح العصور الوسطى فى ألمانيا، وفى المسرحيات الرعوية بالمكسيك. كما تظهر الأقنعة الشيطانية فى الطقوس اليابانية، وفى التجسيد الدرامى للملاحم الدينية. كما كان لها دور مهم فى تجسيد صفات الشخصيات، خاصة الكوميدية، على مر العصور، ووصل ذلك بالطبع إلى الكوميديا ديللارتى. كما كانت هناك الأقنعة الـ بطولية والجميلة. وكانت الأقنعة تصنع من الخشب أو الحجر أو الصلصال أو القواقع أو العظام، أو الريش او الورق، أو المطاط، وغير ذلك. وأحيانًا كان القناع يتشكل من الماكياج. وبعد عصر النهضة، مع أن القناع ظل مهمًا فى المسرح، فقد كان يلقى تكريمًا أكثر من الاستخدام. ورغم جهود آرتو وكريج ومايرهولد وييتس وأونيل وكلوديل وآخرين، فالتأكيد على الطبيعية والموضوع المعقد سيكولوجيًا، ترك مساحة ضئيلة للاستخدام الإبداعى والميتافيزيقى للقناع. لكن حاليًا عاد القناع ليؤكد نفسه فى المسرح الغربى، أولاً من خلال الاهتمام بالمايم وتدريبات الحركة، مما أدى إلى إحياء الاهتمام بالـ كوميديا، والكوميديا الساتيرية المتمثلة فى "فرقة سان فرانسيسكو للمايم"، و"إل تياترو كامبيزينو"، و"الخبز والدمية"، كما استخدمها مخرجون مثل بروك ومنوشكين.

- – هو عيد الاستقلال فى الولايات المتحدة، وتطلق فيه عادة الألعاب النارية، وتعزف الموسيقى فى الأماكن العامة فى طول البلاد وعرضها.

٧- Muzak : موسيقى مسجلة تدار بصوت خفيض فى الأماكن العامة - مثل المطارات والمحلات والمطاعم، إلى آخره - بشكل متواصل لتجعل الناس فى حالة استرخاء.

٨- جوان (مود) ليتلوود {Joan (Maudie) Littlewood} (-1914) : مخرجة بريطانية؛ القوة المحركة وراء تأسيس فرقة "ورشة مسرح" فى ستراتفورد، شرق لندن. كانت تحتقر القيم المسرحية لـ "وست إند" West End، على الرغم من تدربها فى "رويال أكاديمى للفنون الدرامية" Royal Academy of Dramatic Arts، ومن ثم تركت لندن إلى "مانشستر" Manchester . وفى عام ١٩٣٥ قابلت مغنيًا شعبيًا ومؤلفًا مسرحيًا وتزوجته، وأسسا معًا فرقة متجولة يسارية، تستخدم تقنيات "الإثارة/والتحريض" agit-prop المستعارة من المسرح الألمانى، وتعوض قلة الإمكانات بقوة العرض. وفى عام ١٩٥٣ أخذ فرقتها لقاعة "ميوزيك-هول" فى لندن، وقدمت دراما تسجيلية ومسرحيات كلاسيكية غير معروفة، مما أدى لعرضها فى "مهرجان إدنبرج " Edinburgh Festival فولبونى *Volpone* لبن جونسون (Ben Jonson) (1572-1637) . ثم وجهت اهتمامها فى السنوات التالية للورشة فى ستراتفورد، حيث قدمت مسرحيات جديدة لبيهان وديللانى وغيرهما. ولقلة الموارد قدمت مشروعًا آخر، ثم عادت إلى الورشة فى عام ١٩٦٣ لتقدم *يا لها من حرب رائعة What a Wonderful War* التى نالت نجاحًا ساحقًا، وهى ساتير تسجيلية عن الحرب الأولى. لكنها بعد عروض أخرى فقدت حماستها، وكان آخر عروضها فى عام ١٩٧٣ ، لكن تأثيرها فى المخرجين البريطانيين كان كبيرًا. فى عام ١٩٩٤ نشرت سيرتها الذاتية، *كتاب جوان Joan's Book*

٩- هنرى دافيد ثورو (Henry David Thoreau) (1817-1862) : كاتب أمريكى.

١٠- جورج برنارد شو (George Bernard Shaw) (1856-1950): الكاتب المسرحى والناقد والمجادل العنيف. من أصل ايرلندى، كانت أمه مغنية. أعلن عن انتمائه الاشتراكى فى ١٨٨٢ وانضم إلى "الجمعية الفابية" Fabian Society فى ١٨٨٤. وظل أيامها يكتب المقالات والمسرحيات بغزارة. بدأ تعاونه مع الناقد الأشهر ويليام آرشر (William Archer) (1856-1924)، وشاركه الاهتمام بمسرح هنريك إبسن (Henrk Ibsen) ، وتوالت مسرحيات شو، ومنها على سبيل المثال: *كانديدا Candida*، *رجل القدر The Man of Destiny*، *تلميذ الشيطان The Devil's Disciple* . ولمع من خلال عروض "مسرح رويال كورت" Royal Court Theatre الذى كان يديره هارلى جرانفيل باركر Harley Granville Barker (1877-1946)، حيث قدمت *الإنسان والسوبرمان Man and Superman* (1905)، وغيرها. وبشكل عام تتميز مسرحياته بنبرة فلسفية وساخرة حادة، وبطول مقدماتها. لكن منذ الأربعينيات، بدأت سيطرته على المسرح الإنجليزى تضعف بسبب مولد الدراما السياسية الحديثة. لكن - من ناحية أخرى - بدأ الباحثون فى إعادة اكتشاف شو، وإسهامه فى الكتابة المسرحية، وأيضًا فى تطور فن الإخراج، ودراسته الجادة لفن التمثيل، والتى كانت واضحة فى كثير من كتبه ومقالاته.

١١- "برلينر إنسامبل" Berliner Ensemble : فرقة مسرحية ألمانية كونتها هيلين فايجل (Helene Weigel) فى عام ١٩٤٩ فى القطاع السوفييتى من المدينة لترقية وتعزيز مسرح بريخت الملحمى. وقد تأسست فى "تياتر آم شيفباوردام" Theatre am Schiffbeauerdam" من ١٩٥٤، وكانت أكثر القوى تأثيرًا فى المسرح الألمانى خلال الخمسينيات والستينيات. وهنا جرب بريخت مفاهيمه عن التمثيل والإخراج - على مسرحياته هو: *الأم شجاعة The Mother Courage*، *دائرة الطباشير القوقازية The Caucasian*

وعلى الكلاسيكيات (الإبريق المكسور) Broken Jug لكليست [Kleist]، *Chalk Circle*

طبول وابواق Drums and Trumpets عن [مسرحية] لفاركوهار [Farquhar]، و المعلّم

الخصوصى Tutor، كما عمل على الارتقاء بكتابة جديدة. وقد طور أسلوبًا مضادًا-للإيهام

كان من سماته الدائمة والمألوفة مسرح عار، إلا من "سيكلوراما " cyclorama (ستارة

خلفية)، وإضاءة غير موحية ومكشوفة، ومناظر مبعثرة غير منظمة، (غالبًا من تصميم كاسبار

نيهر (Caspar Neher)، فيها كان مدخل أو باب يقوم مقام قصر (كما فى دائرة الطباشير)،

وكانت المواد المستخدمة لا تبدو ملائمة فحسب، بل حقيقية وبالية. كان يجرى بروفات لشهور،

واستخدم Verfremdung التبعيد أو التغريب (alienation or estrangement) بتعقل

وحذر، وكان يهدف إلى استجابة نقدية من الجمهور. وقد تم توثيق عروضه فى "دفاتر أو

سجلات-نماذج ' model-books من أجل إرشاد أو توجيه الآخرين. وقد نال [عرض] "ب.أ"

(برلينر إنسامبل)، شجاعة، جوائز على افضل مسرحية وأفضل عرض فى [مهرجان] "مسرح

الأمم" Theatre des Nations فى باريس فى عام ١٩٥٤، وأحدثت زيارة [الفرقة] للندن

فى عام ١٩٥٦ تأثيرًا عميقًا فى "فرقة شكسبير الملكية" Royal Shakespeare

Company و"رويال كورت" Royal Court. وأدت جولات فى انحاء العالم إلى نشر أسلوب

الـ"ب.أ". وبعد وفاة بريخت ازدهرت الفرقة، وبعد ذلك تحجرت بلطف تحت قيادة فايجل حتى

عام ١٩٧١. وحاولت روث برجاوس (Ruth Berghaus) أن تعيد إحياءها أو نفخ الحيوية

فيها، إلا أن مانفريد ويكفيرث (Manfred Wekwerth) استُبدل بها عام ١٩٧٧،

وأصبحت الـ"ب.أ" تحت قيادته "متحفًا لبريخت". وبانفصال روث التام عن بريخت وورثته بعد

عام ١٩٨٩، أصبح مستقبلها غير مؤكد.

١٢- أفلاطون (Plato ٤٢٨-٣٤٧ ق.م.) : فيلسوف يونانى، تلميذ سقراط. أشهر كتبه الجمهورية The Republic.

١٣- كيم ستانلى (Kim Stanley) (1925-) :ممثلة مسرح وسينما أمريكية. بدأت فى الجامعة والفرق الإقليمية، ثم ذهبت إلى نيويورك لتعمل "موديلاً" ، فى حين تتدرب فى "ستوديو الممثلين". لفتت الأنظار فى عروض برودواى، ثم بدأت التمثيل فى الأفلام، ورشحت للأوسكار عن دورها فى أحد الأفلام فى عام ١٩٦٤. لكنها بعد ذلك أصيبت بانهيار عصبى واعتزلت، ثم اتجهت إلى تدريس الدراما فى إحدى الكليات.

١٤- جلوريا فوستر (Gloria Foster) (1936-) : ممثلة إفريقية-أمريكية، لفتت الأنظار بتمثيلها لشخصيات قوية غير سوداء. فى ظهورها الأول فى "خارج-برودواى" فى المسرحية التسجيلية المجمعة، فى *أمريكا البيضاء* *In White America* (1963) فازت فوستر بجائزتى "أوبى " Obie وفيرمون رايس Vermon Rice. وبتمثيلها الدور الرئيسى فى *Medea* (1965-1966) لروبنسون جيفرز (Robinson Jiffers)، فازت بجائزة المسرح العالمى Theatre World لأدائها الرائع. وكانت يرما فى "مسرح فيفيان بومونت" Vivian Beaumont Theatreفى عام ١٩٦٦ وظهرت بانتظام فى "المسرح الشعبى" Public Theatre فى أدوار مثل *فولومنيا (كوريولانوس* *Corliolanus*، ١٩٧٩)، *الأم شجاعة* *Mother Courage* (1980) ، *والأم فى الزفاف الدامى* *Blood Wedding* (1992) . كما ظهرت فى أدوار سينمائية مهمة وفى التليفزيون.

١٥- لورد برتراند راسل (Lord Bertrand Russell) (1872-1970) : رياضى وفيلسوف

إنجليزى. من آثاره: تحليل المادة The Analysis of Matter (1927).

١٦- ألدوس هكسلى (Aldous Huxley) (1894-1963) : روائى وناقد إنجليزى.

١٧- إبراهام لنكولن (Abraham Lincoln) (1809-1865) : سياسى أمريكى. الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة الأمريكية (١٨٦١-١٨٦٥). شن الحرب على الولايات الجنوبية الثائرة وألغى الاسترقاق.

(٢)

عدنا من أوروبا فى صيف ١٩٦٨، بعد أن عرضنا " *الأفعى*" فى جولة فى المدن الأوروبية. وقد سببت الجولة عدة مشكلات لم نكن قد تنبأنا بها قبل حدوثها، كما سببت مغامرات كثيرة لم نكن نتوقعها. وبعد فترة عطلة، كان علينا أن نلتقى مرة أخرى، ونبدأ عمل العام التالى، وهو ما كان يعنى إنهاء عرض" *الأفعى*" الذى لم يكن قد انتهى بعد، ومعالجة مشكلات كنا نؤجلها.

وقد ألزمنا أنفسنا بعرض *الأفعى* فى أمريكا، وحين واصلنا البروفات، وجدنا أنفسنا بعيدين عن المسرحية، وغير قادرين على استعادة حماستنا الأولى. وترك ثلاثة من الممثلين العمل. وأراد الباقون منا أن يبحثوا المشكلة ويفهموا ماذا حدث لهذا العمل الذى كنا متعلقين به بدرجة كبيرة فى الآونة الأخيرة. ونظرنا إليه كما لو كان نصًا من تأليف شخص آخر لا نعرفه، فى حين كان فى الواقع عملاً خلقناه معًا مع جان-كلود فان إيتالى.

إن فرقة من الممثلين - فى علاقة أعضائها بالعمل الذى يعرضونه - هى مجتمع صغير. لم يكن لأحدنا علاقة بالآخر، وكانت التوترات الشخصية التى ظهرت خلال جولة أوروبا هى شاغلنا الرئيس. بدأنا من الصفر، من الموكب الذى يستهل القطعة، ثم فحصنا مواقفنا من الجمهور ومن المادة وأعدنا الفحص مرات. وفقط حين بدأنا أخيرًا فى التحقق من الإجراء الذى نتبعه فى الفحص، كنا قادرين على أن نغير طريقتنا إلى طريقة أكثر ابتكارًا، وفقط عند النقطة

التى استسلمنا فيها تمامًا وتركنا العرض ينهار، كنا قادرين على أن نبدأ فى البناء.

قمنا بعمل تدريبات بشكل بطىء فى المادة وحولها، وبدأنا فى إعادة بناء العمل. وهذه المرة أعدنا بناءه بطريقة أكثر شكلية بسبب أن مسألة ماذا ستكون الأهداف كانت أكثر وضوحًا. وفى محاولتنا أن نفعل كل شىء، كان قد نشأ نوع من التشوّش والفوضى، وكانت الصورة قد أصبحت غارقة فى كل تداعيات الخواطر وكل التراكمات. كانت هناك أشياء كثيرة فى" *الأفعى*" لم تكن قد حلت بعد . وفى الواقع لا أذكر أننى كنت جزءًا من أى عمل طموح حُلَّتْ مشكلاته. لكن من خلال هذه العملية الجديدة على القطعة نفسها، أعدنا اكتشاف علاقتنا بها، ومن ثم علاقاتنا أحدنا بالآخر.

وكانت المواقف الشخصية المعلقة لها الأولوية دائمًا، ما لم تكن المجموعة مركزة بصورة كلية على العمل. بعد ذلك، حين ركزنا بشكل تام، اقترحت العملية نفسها من خلال الانهماك، وأصبح الممثلون "عمال مسرح". وفى العمل بدءًا من "*الأفعى*" فى ١٩٦٨ ، وخلال عرضى مسرحيتى "المحطة الأخيرة" Terminal و"تحوُّلات" Mutations فى ١٩٧١، كانت وظيفتى كمخرج تتم من خلال المشاركة مع روبرتا سكلار، وهى مشاركة بدأت فى منتصف الطريق فى أثناء إعداد "*الأفعى*"، تقريبًا فى يناير ١٩٦٨، وانتهت فى شتاء ١٩٧٢ .

بدأنا بفكرة محاولة مواجهة الفزع من الموت. وحين شرعنا فى المضى فى توهماتنا وتخيل عدم دوامنا، بدأنا نفكر فى أن ثمة "مؤامرة" لمنعنا من أن نكون مدركين أننا كنا، فى الواقع، جزءًا من الطبيعة، أننا كنا أحياء الآن، ويومًا ما لن نكون كذلك. وبينما كنا نحس بالفزع من الفناء الشخصى ومن إخفاء المجتمع للعملية، بحثنا عن حكاية يمكننا أن نستكشف من حولها صورًا وأفكارًا.

دعونا رجلاً يعمل بالتحنيط ليتحدث إلينا حول عملية تحنيط الجسد. وقد وصف لنا أن الجسم يجفف أولاً من الدم الميت، ويوضع السائل المحنط فى الجسم من خلال الفتحات، ويتم إخراج عدد من الأعضاء الداخلية، ويوضع مكانها حَشْو شبيه بموادّ التنجيد، وتخاط الشفتان والعينان لإغلاقهما بحيث لا يفتحان، ثم يوضع مكياج (أدوات تجميل) ليعطى مظهرًا شبيهًا بالحياة للميت. بعبارة أخرى، يتم كل شىء بحيث يكون مظهر الجسد الميت مقبولاً من الأحياء. وشرح لنا المحنط أن هذا هو القانون. وقد ساعدتنا هذه الزيارة على تأكيد فكرة تنكر أو تخفى الموت وعملية الاحتضار بحيث يجعلنا ذلك أبعد بدرجة أكبر عن طبيعتنا.

"إننا نزور المحتضرين كى نلتقى الموتى". حاولنا وجربنا عدة مسالك لنستدعى الموت، إخترعنا بعضها، ودرسنا الإجراءات التى يستخدمها الناس الذين يؤمنون بالرُّقْيَة، أو تحضير [الأرواح]. وما اخترناه فى النهاية كان أن نطرق باب الموتى

عن طريق الدق بالأقدام على الأرض، باب الموتى. ليس هناك أرض حيث لا يكون ما تحت الأقدام - تحت الخشب، تحت الحجر - هو عظام شخص عاش ذات يوم. إن "المرشدين" يَدّعُون الموتى تحت أرضية خشبة المسرح إلى أن يخرجوا ويتحدثوا من خلال الاحتضار.

بعد ذلك يرقص المحتضرون على قبور الموتى. إنهم يطرقون أبواب قبورهم. ويقولون: فليخرج الموتى سالمين، ولندع الأمر يبدأ بنا". ثم يجعل المحتضرون أجسامهم متاحة لدخول الموتى، ويجعلون أصواتهم متاحة، ويدخل الموتى أجساد المحتضرين. وبعدها يخرج الموتى ويتحدثون. الفكرة هى أن الموتى كانوا قد عاشوا من قبل خلال مناقشاتنا، ولذا فبإمكانهم الرؤية من خلال استعادة الأحداث الماضية والتأمّل فيها.

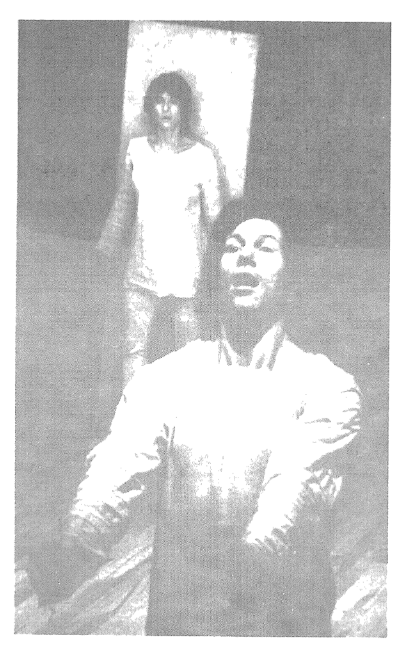
مررنا خلال عدة تحولات وتنقيحات فى أثناء تطويرنا لعرض المحطة الأخيرة. كان لا بد من التخلى عن عدة أفكار لأننا لم نستطع أن نجد طريقة للتعبير عنها أو التلفظ بها بوضوح.

خلال هذه الفترة عملنا أيضًا على فكرة الروح، وخاصة على الفكرة البدائية الخاصة بعلاقتها بالجسد. درسنا فكرة جيمس جورج فريزر [١] التى تقول إن "الحيوان داخل الحيوان، والإنسان داخل الإنسان، هو الروح". وقمنا بالعمل على أفكار هروب الروح (باللاتينية anima) من الجسد من خلال فتحاته الطبيعية، وعلى الفكرة البدائية أن روح النائم تهيم بعيدًا عن جسده، وربما تتعرض لخطر

مـا. كمـا قمنـا بتجـارب مع فكرة المحـتضـرة الحُبْلى. جـربنـا قصـة امـرأة كـانت الأخيرة فى جنس كاد ينقـرض. ويوجـد شـخص ما ليلقحهـا، لكنهـا فى أثناء ذلك تحتضر. وخلال هذا الجسـد الواحد تتحرك حياة داخله، وتخرج منه حياة: يأتى المولود إلى الحياة، وتمضى المرأة إلى الموت.

الموت يكون داخلنا دائمًا، مثل امرأة حُبْلى تحمل طفلاً ميتًا.

ريلكه [٢]



عرض" المحطة الأخيرة" *Terminal*
من اليسار، شامى شايكين (Shami Chaikin) رايموند بارى (Raymond Barry)

وعند نقاط جوهرية خلال التدريب على المادة تحدثنا إلى جوزيف كامبل [٣] . وحضر الورشة وتحدث إلينا حول الميثولوجيا الخاصة بالمرور أو الترحال من مكان الأحياء إلى مكان الموتى. وأشار إلى مصادر مصرية، ومصادر من التبت، ومن الديانة الزوروشترانية [٤] ، وغيرها. وقد أوصانا بأنه بينما نعمل على هذه المادة، بدلاً من تأسيسها على ميثولوجيا موجودة، يمكننا أن نحاول خلق مادة ميثولوجية خاصة بنا. وقد أشار إلى الميثولوجيا باعتبارها تجسيدات لحالات نفسية أو عقلية، وعرضًا للمخاوف أو الرغبات. وأشار إلى القصص الدينية باعتبارها قصائد تستخدم الرموز، وإلى كون الرموز علامات على هذه الأشياء التى لا يمكن المرء بغيرها أن يجد طريقة للكلام عنها.

الهوامش

١- السير جيمس جورج فرايزر (Sir James George Frazer)(1854-1941) : عالم أنثروبولوجى بريطانى. صاحب كتاب الغصن الذهبى The Golden Bough (عام ١٨٩٠-١٩١٥).

٢- رينر ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke) (1875-1926) شاعر نمساوى- ألمانى. يُعد أحد عمالقة الأدب الحديث.

٣- جوزيف كامبل (Joseph Campbell)(1904-1987) : عالم أساطير وأخصائى أمريكى فى الفولكلور [عادات شعب ما، وتقاليده، وحكاياته، وأقواله المأثورة].

٤- التبت : منطقة جنوب غرب الصين على هضبة عالية شمال الهملايا. والزوراشترانية Zoroastrianism : دين فارسى نشأ فى القرن السادس ق.م. على يد النبى زوروإشتر (Zoroaster)، وانتشر فى الـ "آفيستا" Avesta، ويتسم بعبادة الإله الأسمى والأعلى آهورا مازدا (Ahura Mazda) الذى يطالب بالأعمال الطيبة لمساعدته فى صراعه الكونى ضد الروح الشريرة آهريمان (Ahriman).

(٣)

ملاحظات حول بريخت Notes on Brecht

المشكلة تتعلق بكل الفنون، وهى مشكلة ضخمة ... ويمكن التعبير عنها بالشكل التالى: كيف يمكن المسرح أن يكون تعليميًا وتنويريًا وفى الوقت نفسه مسليًا؟ كيف يمكنه أن ينفصل عن تجارة المخدر الروحانى، ويتحول من موطن للأوهام إلى موطن للخبرة؟ كيف يمكن الإنسان غير الحر والجاهل فى قرننا هذا، بتعطشه إلى الحرية واشتياقه إلى المعرفة، كيف يمكن الإنسان المعذب والبطولى، المظلوم والساذج، المتغير والمغير للعالم فى هذا القرن العظيم والمروِّع أن يُحرِز مسرحه الخاص به، والذى سيساعده على أن يُخضِع العالم ويتحكم فيه وفى نفسه؟

بريخت

نادرًا ما تكون النظريات والمناهج على الورق هى نفسها عندما تكون فى حالة معالجة عملية. فمجرد كونها على الورق يجعلها تتجمد من خلال أكثر مؤيديها جدية، وتصبح عسيرة وتطبق فى كل المناسبات. وقد كانت نظريات بريخت تهدف إلى إرضاء النقاد والباحثين، الذين كانوا مقتنعين أن أية عملية تكون أصيلة فقط حين تساندها تركيبة من المفاهيم الثابتة. كانت نظرياته مرتبطة بأهدافه على خشبة المسرح، لكنها لم تتطور قط أو تتحقق بشكل تام. والأكثر من ذلك أن نياته كانت مختلفة عن نيات المسارح الأخرى فى زمنه:

(١) كان يريد أن يهاجم الجمهور البرجوازى، الذى بذلت]المسارح [الأخرى كل الجهد لإمتاعه وإرضائه.

(٢) كان موضوعه الأساسى هو مظاهر الوحشيّة والقسوة والتناقضات المتعلقة بالإنسان كمخلوق اجتماعى، فى حين كانت المسارح الأخرى تهتم بالمشكلات النفسية.

(٣) كان بريخت يريد نتيجة أو تأثيرًا مدروسًا وواعيًا، فى حين كانت المسارح الأخرى تهتم بالإيهام أو التلقائية.

ينبغى فى الحال أن يعاد النص على أن المقدمة المنطقية فى قلب عمل بريخت هى أن الناس يمكن أن يتغيروا. الأشياء يمكن أن تكون مختلفة. المسرح الملحمى، كما توصل إلى تعريفه وإعادة تعريفه، يطالب بمحو أو إزالة الشفقة عن طريق المؤدين والجمهور، حيث أن الشفقة هى استجابة لذلك الذى لا يمكن تغييره. وقد قال بريخت: " لا تتعلق بموجة تتكسر عند قدمك. ما دامت قدمك باقية فى الماء، فسوف تتكسر عليها أمواج جديدة".

كان بريخت يريد من جمهوره أن يكون أفراده طلابًا مهتمين بصورة عملية وفعلية فى فصل دراسى ملحمى جُهِّز بدقة، حيث يقوم مدرسو المادة نفسها الذين كانت لهم وجهات نظر مختلفة بمناقشة الدرس. ولا بد أن يشحن الدرس بالتسلية، والاستعارات، والأغانى، والتشخيص، والمرح، والابتكار المسرحى الذكى

والبارع، والمرئى دائمًا، وبنوع فريد من السرية كتيار متواصل ودائم خلال الحدث كله. وسيكون [الدرس] مقصورًا على البالغين، لأن الأطفال لا يهتمون باختيار مثل هذه القضايا الجادة. إن البالغين يقومون فى الغالب بتحديد اختيار الطفل حتى يصر هو على القيام باختياره الخاص به، وعند هذه النقطة يكون هو نفسه بالغًا أيضًا.

البحث المفيد بصورة أوّلية فى نظرية بريخت عن الممثل يكون مقارنة نظريته بنظرية ستانسلافسكى. فنظام ستانسلافسكى فى أنقى أشكاله يعتبر "خريطة الطريق" التى ترشد الممثل إلى التعبير التلقائى عن الشخصية من خلال مهام يضعها ويحدّدها لنفسه فى شكل أفعال داخلية. وهو يتعلم كيف يدخل نفسه بشكل شخصى فى الشخصية، حتى يمكنه أن يُدْمِج حياة الشخصية الداخلية فى التعبير الخارجى عنها . وهو يمثل الحدث كما لو أن الجمهور ليس حاضرًا. وعندما يقسم الممثل دوره (يسجِّل دوره فى نقاط)، فإنه يكون مهتمًا بشكل دائم بالمجازفات الخاصة بشخصيته [التى يمثلها]، داعمًا أفعالها بدوافع الممثل، فيصبح واقع اللحظة-بلحظة دائرة من الانتباه تشمل الشخصيات الأخرى فحسب.

كان ستانسلافسكى مخرجًا يخرج مسرحيات أشخاص آخرين، وكان بريخت يقوم فى المقام الأول بإخراج مسرحياته هو. وما يُعد جوهريًا فى مُتَطَلَّب بريخت هو أن يكون الممثل، كإنسان خصوصىّ، مهتمًا بموضوع المسرحية كلها. بالإضافة

إلى حضوره على خشبة المسرح كشخصية فى ظروف معطاة، فهو يشترك مع الجمهور فى الاستجابة لمأزِق الشخصية. ولا بد أن يتم صنع كل اختيار وفقًا للمنطق الخاص بهدف مؤلف المسرحية، بدلاً من أن يكون مقصورًا على هدف الشخصية. إن المسرحية تكون، لحظة بلحظة، بين الممثل والجمهور، عندما يتغير موقف الممثل بالنسبة إلى الشخصية وظروفها. الجمهور يكون شريكًا للممثل وهو يمثل دور شخصيته مع الشخصيات الأخرى. لا يجب على الممثل أن يغمز، أو يتودَّد إلى [الجمهور]، أو أن "يعمل قَوَّادًا" كى يفوز بمشاركة الجمهور، وهذا الافتراض هو الفهم الضِمنى، والسر الكامن تحت واجهة الشخصية.

التمثيل البريختى يكون تحليليًا. بمعنى: " إننى أصنع دائرة لنفسى من الإلزام أو التورط كما يفعل الممثل فى مشهد لستانسلافسكى، لكنى بعد ذلك سأفتحها [الدائرة]، لكى يدخل الجمهور فيها". يقوم ثلاثة جنود برشوة جالى جاى Galy Gay بصندوق سيجار. وهو يقاوم العرض، ثم يستسلم. كان بريخت يريد من الجمهور أن يرى:

(١) حيل الجنود ومأزِق جاى.

(٢) النقطة التى لا يستطيع هذا البرىء عندها أن يقول لا.

إن الممثلين الأربعة يشتركون فى الحدث كله (الرشوة)، وكل واحد يكون مسئولاً عن دوره فيه. ويكون تركيز كل ممثل فى الخطوات التى تصنع الرشوة. ليس هناك اهتمام بتمثيل تفاصيل كل شخصية، والتى تكون غير متصلة

بالرشوة. الاختيارات المعينة التى يقوم بها كل ممثل تأتى من استكشاف القوى التى تحرك الحدث/ الفعل تجاه استسلام جالى جاى.

الخطأ المعتاد الذى يقع فيه الممثلون الأمريكيون فى محاولة اتباع اقتراحات بريخت يكمن فى تفسيرهم لـ "الانفصال أو التغريب" أو *Verfremdungseffekt*. لقد أورد بريخت فى البداية هذه الفكرة الخاصة بالانفصال أو عدم التحيز كنظرية عندما كان يدافع عن بيتر لور (Peter Lorre) فى أدائه لـ *الإنسان هو الإنسان Man Is Man*. فقد قال النقاد إنه كان أداءً غير مُرْضٍ لأنه لم يكن "مندمجًا" فى دور جالى جاى. وحيث إنه لم يكن مندمجًا، فقد وجدوه غير مورِط، ولا يؤدى إلى اندماج [الجمهور] . كان بريخت معجبًا بأداء لور جدًا، وكان قد وجّهه إلى النتيجة النهائية، ولذا فقد خرج ليدعو النقاد والجمهور إلى الاستمتاع بأداء لور بطريقة مختلفة عن تلك التى ينظرون بها عادة إلى تمثيل الشخصية. وبدأ يناقش الـ "الانفصال" (التغريب). كان على الممثل أن يظل حاضرًا أو موجودًا فى تشخيصه للشخصية. لم يكن له أن يندمج مع الشخصية. كان له أن يكون عرضًا أو توضيحًا عمليًا للحدث/ الفعل كله، كما حدث فى مثال الرشوة. وكل ممثل مسئول عن أفعال شخصية واحدة بعينها.

إن فكرة أو نظريّة تأثير- الانفصال / الاغتراب V-effect برمتها قد شوهت وحرفت فى أمريكا بسبب أن الممثلين ظنوا أن "الانفصال" يعنى "عدم المبالاة". على العكس تمامًا. سواء كانت "الأم شجاعة" تساوم لمدة أطول من اللازم على

فدِّية سويس تشيز [الجبن السويسرى] (Swiss Cheese) أو لا تفعل، وسواء كانت جروشا (Grusha) ستأخذ الرضيع الأرستقراطى أو لا، فتلك أفعال لها عواقب يكون الممثل، مثل الجمهور، واعيًا بها. إن "تأثير- التغْريب" هو وسيلة لتقديم هذه الأحداث بحيث يمكن الجمهور أن يكون رأيًا خاليًا من العاطفة تجاهها. إنه أى شىء غير عدم الاكتراث. والصعوبة هى أن ممثلينا يفهمون الارتباط فقط على أنه ارتباط بمشاعر الشخصية. لو كاد شخصان أن يحترقا حتى الموت فى حريق، فرواية كل منهما لذلك، بصرف النظر عن عدم تحيزها، تكون مختلفة عن رواية شخصين يحاولان أن يثيرا فى نفسيهما الفزع المتخيل من كونهما فى منزل محترق. وإذا كان ما نراه هو مجرد إعادة تقديم لما هو موجود، فلن نفهمه أو نفهم علاقتنا به.

إن بريخت يستخدم بشكل ثابت ودائم السخرية والتهكّم، والمداعبة والظرف، والأقنعة، والأغانى، والمجاز والاستعارة لكى يعكّر صفو اعتدادنا بأنفسنا و"يثنى" منطقنا الراسخ والمحدَّد، ولكى يركز نورًا كشّافًا على الأدوار الاجتماعية التى نلعبها. كان يريد أن يبين أننا نعيش إما بقيم نختارها عن عمد، أو - كما هى الحال فى الغالب الأعم - بتلك القيم التى فى متناول يدنا، والتى نقبلها ببساطة. وموضوعاته تكون خاصة بالإنسان المتورِّط أو المشتبك مع المجتمع، وبالإنسان وهو يعانى اختيارًا ربما لم يقدم عليه هو نفسه، وبالإنسان وهو محبوس فى مواقف أنشأها نظام لا يفهمه، وبالإنسان وهو يتوق إلى شىء، وبالإنسان وهو يختار، ويلاحق، وفقًا لقيم أرساها بشر آخرون، وأملتها قوى اقتصادية وسياسية قاسية ولا ترحم، والتى تتنكر فى هيئة النفعية البسيطة.

والمتطلب الأول للممثل الذى يتعامل مع بريخت هو أن يقبل افتراض بريخت أن ما يقع فى العالم يقع داخل نفسه، وأن الممثل يكون متصلاً بشكل يقع فى العالم. وبفهم ذلك، ينبغى للممثل أن يدرس النظريات، ويقدر ويُدرِك كيف نشأت، وبعد ذلك يحيد عنها. وحين يفهم ذلك جيدًا، سيكون مخلصًا لأهداف بريخت.

إن كل ممثل يكون مسئولاً عن شخصية بعينها، لكن انتباهه يكون موجهًا إلى الحدث كله. يجب أن يعرف الحدث بكامله فى كل تنافُره وتعارُضه، ويرى التشوش بوضوح. من هذا المنظور يكون لدينا رأى أو صورة للبنيات التى نعيش فيها، بكون هذه البنيات عبارة عن ترتيبات أو استعدادات نقوم بها لكى نعالج التشوش والفوضى. إن بريخت يطلب منا دائمًا أن نعيد فحص تلك الترتيبات.

لو كان للمرء أن يمثل بريخت، فمن المهم أن نعرف ألمانيا التى هرب بريخت منها وعاد إليها، بنفس قدر أهمية أن نعرف فرنسا التى كان آرتو يتعفن ويتحلل فيها، وروسيا الأرستقراطية التى ينتمى إليها تشيكوف وستانسلافسكى. كانت ألمانيا التى هرب منها بريخت هى خطوة الأوزة، ومعسكرات الاعتقال والتعذيب، والأغانى، والمذابح، والتى كانت تنفذ باسم أكثر الفضائل نبلاً. وليست مصادفة أن بريخت كان يكتب فى عالم نازى: لقد أحس به مباشرة وهرب منه.

لكن قبل كل شىء، كان بريخت يريد لمسرحه أن ينطبق على حساسية الفترة، ولم يكن ليريده أن يكون مسرحًا "متحفيًا". إن هذا هو السبب فى أننى أعتقد أنه لا بد من عرض بريخت فى علاقته بما يكون حيويًا، بدلاً مما كان [حيويًا]. كثيرون من الشباب يشعرون بأن التغيير بدلاً من التقدم هو كل ما يمكن المرء أن يراه بلغة التاريخ المسجل. الشخص هو من يتظاهر أنه يكونه. وبينما أتجنب اتخاذ أى فعل أو قرار من أجل - أو ضد - ما أراه، فإن حياتى تتقهقر أمامى. إنها تمر. لقد مرت. إن أعمال بريخت يكون مقصودًا بها أن تدعو إلى الفعل - الفعل كشكل من أشكال الاختيار، اختيار مبنى على ما أراه. وكما قال لينج [٢٣] فى *سياسة الخبرة* *The Politics of Experience* :

لو أننا تجردنا من التجربة، فنحن نتجرد من أفعالنا. ولو أن أفعالنا، إذا جاز التعبير، تؤخذ من أيدينا مثل الدمى التى تؤخذ من أيدى الأطفال، فنحن نكون مجرَّدين من الإنسانية. نحن لا يمكن خداعنا. البشر يستطيعون تدمير - وبالفعل يقومون - بتدمير إنسانية بشر آخرين، وشرط ذلك الاحتمال هو أن نكون معتمدين أحدنا على الآخر. إننا لا نكون وحدات أو ذرات مستقلة-ذاتيًا لا تحدث تأثيرات إحداها فى الأخرى عدا انعكاساتنا. نحن يتم التأثير فينا، ونتغير إلى الأحسن أو الأسوأ، عن طريق بشر آخرين؛ ونحن نكون عوامل أو أدوات أو وسائل نعمل على آخرين لكى نؤثر فيهم بطرائق مختلفة. كل منا يكون الآخر بالنسبة إلى الآخرين.

الهوامش

١- رونالد ديفــيــد لينـج (Ronals David Laing) (1927-1989) : مــحلل نفــسى بريطانى.

(٤)

ملاحظات حول التدريب الذى تلقيته Notes on My Training

بدأت التمثيل قبل أن ألتحق بالمدرسة الابتدائية. وأخيرًا، كنتيجة لمقال ظهر فى صحيفة "دى موين" De Moines عنى وعن "المسرح المفتوح"، تلقيت خطابًا من وكيل ناظر المدرسة الثانوية التى كنت فيها. قال إنه كان فخورًا جدًا بأننى كنت أدرس فيها، وأنه كان يذكرنى باعتبارى طالبًا جيدًا جدًا. إننى أذكر أننى كنت أرسب تقريبًا فى كل مادة درستها؛ لم أكن أستطيع أن أركز فيما يتحدث عنه أى شخص.

كنت أمثل فى المدرسة الابتدائية، لكن بحلول الوقت الذى التحقت فيه بالمدرسة الثانوية بدأت أمثل عددًا كبيرًا من الأدوار: ريبرتوار المدارس الثانوية، كوفمان وهارت [1]، وما شابه ذلك، ناسخًا الأداء النمطى الذى كنت أشاهد آخرين يقدمونه فى فصول نصف السنة الدراسية السابقة. وبعد المدرسة بقيت فى "دى موين" وذهبت إلى جامعة "دراك "Drake، حيث بدأت أقابل أشخاصًا [يعملون] فى المسرح. وعملنا على مسرحيات معاصرة مختلفة، ثم بدأت أقوم بتمثيل كثير من المسرحيات الشكسبيرية واليونانية.

واصلت تمثيل شكسبير فى الجامعة وبدات أدرس الفلسفة، ثم تركت الدراسة بعد ثلاثة أعوام، وجئت إلى نيويورك لأبدأ الدراسة مع من تتم تزكيته أو يُنْصَح به وقتها، فكانت البداية مع "ستوديو هربرت برجهوف" [2].

عملت فى وظائف مكتبية لبعض الوقت، لكنى لم أكن كفؤًا أو مؤهّلاً، وكنت أفصل بشكل منتظم. ولم يدم بقائى فى وظيفة التحقت بها لأكثر من أيام قليلة. وذهبت إلى مصلحة وظائف مؤقتة لكى "أؤجر" نفسى فيها. ووجدت طرائق للتظاهر بأن التجهيزات لم تكن تعمل - أن [العيب] ليس فى، بل فيها. وأخيرًا، تخلّيت عن الوظائف المكتبية، وبدأت العمل نادلاً. وكانت لدى شقة رخيصة جدًا، جدًا، وعشت على القليل جدًا، ودرست مع كل شخص كان يزكّيه أحد أو ينصح به، ملتحقًا بأكثر عدد من الفصول كان فى طاقتى.

ستانسلافسكى والـ "دوجما" [*العقيدة بلا دليل* Stanislavski and Dogma] :

كل مدرس درست معه كان يقوم بتعليم منهج ستانسلافسكى بطريقته الخاصة، وكان كل منهم يؤكد لتلامذته المخلصين أنهم سيجدون "الحقيقة الداخلية" فقط عن طريق الاشتراك فى منهج هذا المدرس بالذات. وبصورة عامة، كان التدريس ينقسم إلى أربعة أنواع:

١- مبدأ الأهداف، والأفعال، والعقبات. هذا التكنيك يساعد الممثل على أن يستنتج من شخصيته [التى يمثلها] ومن الظروف: (أ) ماذا تكون أهدافه الكلية فى المسرحية، (ب) ماذا يجب أن يكون فعله المسرحى لكى يحقق هذا الهدف، (ج) ما العقبات التى تقف فى طريقه. بمعنى أنه يتعلم أن يجد التصادُم أو التضارُب الدرامى الذى يكون فى قلب كل مشهد. كثير من الممثلين، بمجرد أن يتمكنوا من مفردات اللغة تلك يستجيبون لها بقوة ووضوح. لكن بالنسبة إلى آخرين تظل المصطلحات غامضة، وتمثيلهم لا يعبر عنها بوضوح.

٢- الانتباه الحواسى والتذكر الانفعالى. هنا يتم التأكيد على التركيز والاسترخاء. ويصرف النظر عن النص، ويحرض الممثل على أن يبين فقط ما يشعر به فى اللحظة. وتستخدم قطع الارتجال التى تبدو مثل العلاج النفسى بحرية. ومرة أخرى، ينمو بعض الممثلين مع العمل، لكن آخرين ينتقلون إلى حالة من القنوط. واعتراضى القائم على الخبرة على ذلك التدريب هو أنه يعد الممثل للتمثيل وحده - إنه يكون مبعدًا عن أية تجربة للمجموعة.

٣- التحليل المنطقى للنص. يتم تحليل كل لحظة من المسرحية وتسجَّل وتوضع فى مجموع نقاط بلغة الشخصية، والموقف، إلخ. وبمجرد أن ينتهى تسجيل النقطة، فإنها تظل ثابتة، بصرف النظر عن الممثل الذى تمثل معه، أو المخرج، أو الجمهور، إلخ.

٤- الإلهام. هذا المدرس لا يستخدم نقدًا مباشرًا، بل "يلهم" الممثل بإعطائه نوعًا من نقل الدم الروحانى.

كان كل مدرس يؤكِّد، مع [محاولة] إيراد الدَّليل، أن التكنيك الذى يتبعه يعتبر مناسبًا لكل مادة، معاصرة كانت أو كلاسيكية، ولكل فترة ولكل الأساليب. إنهم يؤكدون ويجزمون لنا أن المشكلة الوحيدة هى فهم المنهج وممارسته بصورة منتظمة ومستقرة، وأيضًا بشكل مخلص وصحيح. كانت أكبر خيبة أمل لى تكمن فى اعتداد كل المدرسين الذين عملت معهم بأنفسهم، كانوا يقبلون حدودًا تم تعريفها مسبقًا، لكنها لم تكن مُعْلَنة أو منصوصًا عليها. لقد قرأت كل كتب

ستانسلافسكى المتوافرة بالإنجليزية، ولا أستطيع أن أفصل عمله-المدرسى عن عمله-المسرحى، ونظريته عن ممارسته.

تأثيرات Influences

فتحت تمارين نولا شيلتون (Nola Chilton)، التى كانت من أوائل المدرسين لى، مجالاً ضخمًا داخل المنهج السيكولوجى. ومن ميرا روستيفا (Mira Rostiva) اكتسبت حدَّة الأهداف غير المرئية، والتى تتقاطع فى خطوط متصالبة بعضها مع بعض طول الوقت، جاعلة نفسها مرئية. لقد درست وتعرضت لتأثيرات عديدة أخرى، تبرأت منها، ورفضت الاعتراف بها؛ أو قمت بتجسيدها وإدماجها [فى عملى]. ولم يكن هناك أى تأثير مبكر أعظم من الحوارات التى أجريتها مع جوديث مالينا وجوليان بك. لم يكن أحدها يتضمن تمارين، أو تمثيلاً، أو تقنيات محددة، لأننى كنت فى ذلك الوقت عضوًا فى "المسرح الحى"، ولم يكن [أعضاء الفرقة] يبحثون فى السلوك أو الطقس المسرحى — لكنهم كانوا متحررين من كل طموحات وافتراضات المسرح الراسخة. وأخيرًا جدًا، كان أقوى تأثير فىَّ هو صحبة الأشخاص الذين كنت أعمل معهم، وأفكارهم وحياتهم.

فرق المخزون الصيفية Summer Stock

كان أول عمل احترافى لى فى فرقة مخزون صيفية فى "بنسلفانيا" Pennsylvania ، حيث مثلت دورًا أقل أهمية فى "لا وقت للرقباء" (ضباط النظام) No Time for Sergeants . كنت مُثارًا ومتحمسًا بصورة تجاوزت كل المعايير. حين وصلت إلى هناك، قيل لنا إن على كل ممثل أن يصل إلى "تصوير

كامل للشخصية" فى يوم واحد، وإن العرض سيتم خلال أسبوع واحد. وبعد استراحة الصباح قال المخرج إنه سيستبدل بى غيرى إذا لم أتوصل إلى شىء بعد الظهر يكون أكثر إضحاكًا مما توصلت إليه فى الصباح. وتوصلت، فى الموعد المقرر، إلى شىء وجده أكثر إضحاكًا. كان العرض يقدم من أجل من يقضون إجازتهم الصيفية، وكنا نعد مرات الضحك، ونكيف الأداء ليليًا وفقًا للضحكات. وكانت فرقة الممثلين تحسب كل ليلة فقط من خلال الضحكات. ولم نكن ودودين بعضنا مع بعض، وخلال أسبوع من البروفات وأسبوعى عرض، لعبنا أدوارًا مختلفة من الخداع والخيانة والأسَف والندم. كنا نحاول أن نقابل الجمهور على أكثر المستويات ابتذالاً وغباءً.

بعد أسابيع فى فرقة المخزون عدت إلى نيويورك. كنت أصر على أن أقول لكل شخص أقابله كم كان الأمر مثيرًا ومشوقًا وأى نجاح حققته. حاولت أن أصدق ذلك. وما دام أن ذلك كان فى الماضى، ولم يكن هناك أحد لكى يعارض ما أقوله فى تقريرى، كان بإمكانى أن أقنع نفسى أنها كانت تجربة فاتنة وساحرة، وأنه من المفروض أن أحسد عليها.

بمجرد أن انسحبت رسميًا من المدرسة، إلى جانب الدراسة فى المسرح، واصلت أيضًا دراسة الفلسفة. فى هذه الدراسة وجدت مدرسًا اسمه د.جوليوس بورتونى (Dr. Julius Portony)، كان قادرًا على أن يتحدث بصيغة المتكلّم عن كل فيلسوف درسناه. إنها تلك الفترة التى بدأت أفكر فيها من خلال كتابات العقلانيين، والفلاسفة السياسيين، والميتافيزيقيين أو فلاسفة ما وراء الطبيعة.

فى البداية مررت بتجربة الاستمتاع بالتعلم فى مقابل مهمة اجتياز المادة. تعلمت بصورة حرة بدلاً من محاولة أن أقرِّر أو أفهم ما يدور فى ذهن المدرس بشأنى. تعلمت أنه لا بأس من أن أفكر فيما لا يُتَصَوَّر أو لا يُصَدَّق - مساحة بلا حدود. كان أمرًا صحيحًا ولا بأس به أن أتخيل عوالم أو مجالات لا يوجد فيها إجابات، بل تأملات فحسب. وإلى أن وصلت إلى تلك المرحلة كان الدين يحولنى بعيدًا عما هو روحانى، ويمنعنى من الاستجابة لكل ما هو غامض وملغز. كان الدين يقدم لى دائمًا فى رُزَم من الأخلاقيات الزائفة، والحيوية المفقودة، والخوف الخالى من الجنس.

نحو ١٩٦٠ ذهبت إلى "المسرح الحى". وحصلت على دور فى مسرحية كانوا يقدمونها، "من الكهف" From the Cave لبول جودمان (Paul Goodman) ، وقد تدربنا عليها عشرة أسابيع، لأن كل شىء كان يسير بصورة خاطئة من الناحية التكنيكية - مع الفرقة، ومع المبنى؛ كان هناك تهديد بالإفلاس، وكنا نجبر على التوقف باستمرار، وكان العرض يؤجل أو يؤخر دائمًا. وعندما افتتحت المسرحية كانت خيبة أمل، لكنها وضعتنى فى ريبرتوار "المسرح الحى". مثلت فى قصص حب عديدة Many Loves لويليام كارلوس ويليامز (William Carlos Williams)، وفى آخر الأمر دخلت فى [عرض] "الصلة" The Connection، بدور لم أكن ملائمًا له تمامًا. وبعد عدة شهور أدركت أنه لا يمكننى أن أكون فى الصلة بعد ذلك ، وذهبت إلى مسرح مختلف، يقدم مسرحيات شعرية فى أغلب

الأحوال ، حيث مثلت فى "دى جيلدرود" De Ghelderode، مسرحية لييتس [٣]،
ومسرحية لـ إى. إى. كمنج [٤] . ثم أغلق هذا [المسرح]، واتصلت بـ "المسرح الحى"
وقلت: "سأضطر إلى العودة إلى الوظائف المكتبية ما لم تعطونى عملاً. سأقبل
أى شىء". وقالوا: "الشىء الوحيد هو [عرض] *الصلة*. يمكنك أن تعود إلى ذلك".
وعليه عدت إليه.

كنا قد قمنا بجولة أوروبية خلال الفترة الأولى لى مع "المسرح الحى" وبعدها
ذهبنا إلى أوروبا مرة أخرى، مضيفين هذه المرة مسرحية لبريخت، هى "*فى غابة
المدن*" *In the Jungle of Cities* . وبعد ذلك، "العودة إلى نيويورك" وإلى دور فى
"الإنسان هو الإنسان". كان ذلك بالنسبة إلىَّ بداية تغيير جذرى، ونهاية لطموح
معين. كنت حتى مسرحية بريخت مهتمًا [بأن أحقق] لنفسى كممثل حياة مهنية
مترفة وخيالية، وكنت أظن أن فرصة تمثيل هذا الدور ستعطينى كل الفرص فى
العالم لتعزيز هذه الحياة المهنية.

كنت أعتقد أننى سعيد جدًا : كانت بداية النجومية - وكانت [فرق]
خارج-برودواى قد بدأت لتوها فى أن تصبح مهمة - وكنت أمثل دورًا رئيسًا فى
مسرحية جديدة، مع فرقة جذبت الأنظار واعتبرت مثيرة للاهتمام. كان لدى
وكيل أعمال من نيويورك ومدير شخصى أيضًا، وكثير من المشروعات فى
الانتظار. كانا يقولان: لا بد أن نحصل على مقالات نقدية جيدة، وبعد ذلك علينا
أن نأخذها بطريقة كذا وكذا وكيت وكيت، وسيأتى فيلم سينمائى، وسيظهر هذا
وذاك ..." كنا نحاول أن نكتشف بالضبط كيف نقوم بتصنيفى: هل كنت شخصية

شاب أو حَدَث أو يافع أو كنت مجرد ممثل شاب جاهز لأدوار البطولة- ماذا كنت بالضبط؟

لكن بتمثيل الدور كل ليلة، ونطق السطور، وإيجاد ارتباطى الخاص بى بالمسرحية، كنت أتغير شيئًا فشيئًا. مثل جالى جاى فى المسرحية، حدث الأمر غالبًا من تأمل سطور المسرحية، ليلة بعد ليلة بعد ليلة، والنطق بها، دراستها والتلفظ بها. كانت هناك لحظة يستدير فيها إلى الجمهور ويقول، "من أنا؟ لو أنهم قطعوا ذراعى ورأسى، هل تتعرف الذراع على الرأس؟" كانت بشكل خاص مسئولية الاتجاه إلى المتفرجين والتحدث إليهم مباشرة - وهو شىء لم يكن ينبغى لِى أن أفعله أبدًا من قبل - وأنا أعلم أننى لم أكن أصدق ما كنت أقوله للمتفرجين، والتوصل بعد ذلك إلى تصديق ما كنت أقوله.

كان الشىء الآخر هو عائلة بيك. كنت قد أصبحت مرتبطًا بهما أصلاً ببساطة كممثل عرضا عليه دورًا - ليس دورًا جيدًا جدًا، لكنه دور يمكن أن يؤدى إلى أدوار أفضل. كان وراء هذا التفكير طموحى أن يشاهدنى الناس، وأملى أنه ربما أصل بالفعل "إلى مكانة ما أو موقع ما". لكن فى أثناء وجودى مع آل بك أصبحت فكرتى عن الـ "مكانة ما أو موقع ما" مشوَّشة جدًا.

كانت السياسة هى التى أبطلت هذه الفكرة . كنت قد قاومت هذا الجانب من مسرحهما، لأنه كان يبدو لى سخيفًا ومضحكًا وغير ضرورى. لم يكن العالم يبدو لى بكل هذا السوء. وكنت معتادًا أن أقول لهما بشكل متكرر: "هل أنتما مسرح أو

أنكما حركة سياسية؟ لا يمكن أن تكونا كليهما". كنت مصممًا على أن أحدد طريقى، وكانت ازدواجيتهما وتأرجحهما بشأن ما كانا يفعلانه هما ما جعل طريقى يظهر لى أكثر وضوحًا.

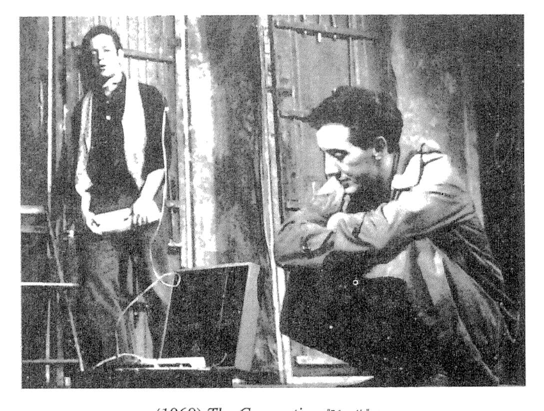
كانت لنا أحاديث كثيرة، ومعارك عديدة. وكان ما يقوله جوديث وجوليان ويفعلانه، وسطور جالى جاى التى كنت أقولها كل ليلة للجمهور، والحوارات التى اشتركت فيها فى هذه الفترة، قد بدأ ذلك كله فى أن يكون له تأثير فىَّ. بدأت فى التورط فى أشياء سياسية، والاشتراك فى مظاهرات، وفى أن يقبض على وأذهب إلى السجن. كنت أقضى هناك ليلتين فقط فى كل مرة، لكن المسألة كان لها أثر دائم وثابت وباقٍ فىَّ. لقد بدأت أحس بأن الجانب السياسى من "المسرح الحى"، والذى كان يبدو سخيفًا ومضحكًا جدًا، كان ضروريًا جدًا. وحقيقة أنه كان سخيفًا ومضحكًا لم تجعله أقل ضرورة.

بدأت أفكر، بعد ذلك بفترة قصيرة، أننى كنت أود أن أعرف مزيدًا عن التمثيل مما توافر لى من خلال الفصول التى التحقت بها، أو من خلال "المسرح الحى". فى ذلك الوقت لم يكن "المسرح الحى" مهتمًا فى الواقع بالتمثيل على الإطلاق، وكان بالكاد يستكشف قوى أو قدرات الممثل الخاصة به، أو تجربة العمل مع المجموعة. كانت حالة الطوارئ المستمرة فى "المسرح الحى" تمنع ذلك، ولذا فقد بدأت فى العمل مع كتاب وممثلين من فصل نولا شيلتون بعد أن ذهبت إلى إسرائيل - أناس كانوا يريدون مواصلة العمل معًا حتى بالرغم من ذهابها. وعندما ذهب "المسرح الحى" إلى أوروبا فى ١٩٦٣، لم أذهب معهم.

بدأت مجموعتنا الجديدة تلتقى مرة فى الأسبوع، ثم مرتين فى الأسبوع. ونشأت مشكلتنا الأولى عندما أراد الممثلون الاستمرار كما كانت نولا تفعل بالضبط فى أثناء عملها معهم، وكنت أنا أريد أن نحاول أشياء أخرى. ومرة أخرى كانت هناك عقبة عَقَدية [دوجماتية] مؤكَّدة بعينها: هذه هى الطريقة، و[أية] طريقة أخرى لا تكون الطريقة. كان موقفًا عابرًا جدًا، حيث يأتى الناس وينصرفون. واستغرقنا وقتًا طويلاً لنرى ما إذا كان يمكن أن يثق أحدنا بالآخر، وبوضع الطريقة التى حددنا بها السؤال فى الحسبان، وجدنا أنه لن يمكننا [أن يثق أحدنا بالآخر]. كان هناك عدد من التجارب داخل الفصل وفى حالة الورشة، بعضها كان محاولات للارتباط بأفكار بريختية معينة وفهمها، وبعضها كان سياسيًا، وبعضها كان أفكارًا كانت لدىَّ منذ وقت طويل، وأردت أن أطورها مع أناس آخرين، وكان عدد كبير جدًا من [هذه التجارب] مجرد وسيلة لإزالة الجدار، الحاجز - هذا القَيْد الذى كنا نحس به من خلال تدربنا. وبدأنا نفعل أشياء مثل تقييد أيدينا وسيقاننا ومحاولة أن نؤدى مهمة ما مع ممثل آخر، محاولين أن نجد طريقة ما أخرى غير استخدام الطرائق أو السلوكيات المميزة التى يتسم بها المذهب الطبيعى.

كانت الأسئلة الباطنية أو الذاتية هى: أى اتجاه ينبغى لنا أن نسلكه؟ و"هل تظن أنه من الممكن أن نتوافق بعضنا مع بعض؟" وفى هذه النقطة كانت هناك مدرستان للتفكير: كانت إحداهما تشعر أنه ينبغى أن نكون بشكل أساسى مجموعة مجتمعية تصنع مسرحًا، وكانت الأخرى تشعر أنه ينبغى أن نكون

مجموعة من محترفى المسرح. وقد طرحت هذه الأسئلة مرات ومرات. ثم قلنا، "حسنٌ، أى اسم نطلقه على أنفسنا ؟" وفكرنا فى كل أنواع الأسماء ، بما فيها "سفر التكوين" Genesis، الـ" لولَب" Spiral، و"المسرح المفتوح". وأحببت "المسرح المفتوح" لأنه كان اسمًا غير مقيّد، كان يتضمن قابليّة الاستمرار فى التغيير. كان الاسم سيؤدى غرض تذكيرنا بذلك الالتزام المبكر بالبقاء فى حالة عمل، وأطلقنا على أنفسنا هذا [الاسم].



عرض" الصلة" *The Connection* (1960)

من اليسار جوزيف شايكين، جاري جودرو (Gary Goodrow).

١٩٦٤:

فى فترة مبكرة جدًا، من لقائنا حتى قبل أن نبدأ فى تسمية أنفسنا "المسرح المقترح" كنا مجموعة بلا شكل. وقد خرج الشكل الأولى كنتيجة للأشخاص الذين كوّنوا المجموعة فى الأصل. كان لى وورلى، وبيتر فيلدمان، وميج تيرى هناك منذ البداية. وقد كانت أمزجتهم ومواهبهم هى التى شكلت بقدر كبير الفترة الأولى لـ "المسرح المفتوح". وبعد لقاءات لمدة شهرين أو ثلاثة أو أربعة شهور، قام جوردون روجوف بإحضار جان-كلود فان إيتالى إلى الورشة. وما حدث أن دوره فى المراحل الأولى، وتعاوننا من هذه النقطة، بدءًا من "*مشاهد قصيرة*" حتى "*أمريكا هوراه*" و"*الأفعى*"، كان له علاقة وثيقة بكل ما تبع ذلك.

قال جوليان بيك إن على الممثل أن يكون مثل كولومبس: عليه أن يخرج ويكتشف شيئًا ما، ويعود ويدلى بتقرير عما اكتشفه. لا بد من القيام برحلات، لكن لا بد من وجود مكان نعود إليه، وهذا المكان لا بد أن يكون مختلفًا عن المسرح المستقر. ولا يصح له أن يكون مكان مشروعات أو أعمال.

على المرء أن يكون قادرًا على تخيل والإحساس بعالَم بديل للسلوك لكى يقوم بتمثيله. سيشعر المتفرج أن ما هو حقيقى على خشبة المسرح يكون أكثر ما يمثله هو نفسه — هذا العالم التى يتوحد أكثر معه باعتباره "حياته الواقعية"، ربما تلك الحياة التى يقيم فيها فى أغلب الأمر، لكن فى الوقت نفسه، العالم الذى يتم تمثيله يزكى "واقعًا" ربما يتبناه.

إن كل شىء نفعله يغيرنا قليلاً، حتى حين يُفْهَم منا ظاهريًا أننا لا مبالين بما فعلناه. وما نشهده، نفعله أيضًا.



عرض" الإنسان هو الإنسان" *Man Is Man* (1962)

(جوديث مالينا (Judith Malina) وجوزيف شايكين).

الهوامش

١- جورج س. كوفمان (George S. Kaufman) (1889-1961) : مؤلف مسرحى ومخرج أمريكى. أحد مؤسسى المسرح الجماهيرى الأمريكى، والذى تمتع بحياة مهنية خصبة فى برودواى. كتب وحده مسرحية طويلة واحدة من نوع الساتير يهجو فيها المسرح اسمها *الزبد ورجل البيض* *The Butter and Egg Man* (1925) . وبالتعاون مع موس هارت (Moss Hart) كتب ٤٠ مسرحية، نجح أكثر من نصفها نجاحًا ساحقًا، وقد نالت إحداها - *لا يمكنك أخذه معك* - *You Can't Take It with You* جائزة بوليتزر (١٩٣٦). وكان تخصصه الحوار ، والذى بث فيه الحيوية بالعبارات الفطنة واللماحة. وقد شمل هجاؤه كل شىء تقريبًا، حتى الجمهور، وكان فى إخراجه يتسم بالدقة الشديدة. موس هارت (Moss Hart) (1904-1961) : مؤلف مسرحى وكاتب أغانٍ ومخرج أمريكى. مع أنه كتب بعض المسرحيات غير الناجحة بمفرده، فاشتراكه مع كوفمان خلال الثلاثينيات هو الذى رسخ حياته المهنية، قدما معًا كثيرًا من الأعمال الناجحة. وقد كرس كثيرًا من وقته فى العقد الأخير من حياته للإخراج، وفاز بجائزة "تونى" Tony عن *سيدتى الجميلة* *My Fair Lady* (1956) . وقد نشر سيرته الذاتية، *الفصل الأول* *Act One*، فى ١٩٥٩.

٢- هربرت بيرجهوف (١٩١٩-١٩٩٠) : ممثل ومخرج ومدرس أسترالى المولد، درس مع آلكساندر مويسيو (Aleksander Moisu) آلكساندر موايسى (Alexander Moissi)، وماكس راينهارت (Max Reinhardt)، ولى ستراسبرج (Lee Strasberg) وفى "ستوديو الممثلين" (عضو امتياز). وكان ظهوره الاحترافى أول مرة فى *دون كارلوس* *Don Carlos* (فيينا، ١٩٢٧)، وقدم إلى عالم نيويورك المسرحى كمخرج لـ [مسرحية] من فييناFrom

Vienna (1939) . وظهر أول مرة فى برودواى فى ١٩٤٠ ، مشتركًا فى الإخراج والتمثيل فى *اجتماع الشمل فى نيويورك* *Reunion in New York* . وأخرج أول عرض أمريكى لـ [مسرحية] فى *انتظار جودو* *Waiting for Godot* (1956) . وقد قام بيرجهوف بتدريس التمثيل فى جامعة "كولومبيا" Columbia، و"مدرسة نيويورك للبحث الاجتماعى" New York School for Social Research، و"مسرح الجيرة" Neighborhood Playhouse و"جَناح المسرح الأمريكى" American Theatre Wing فى عام ١٩٤٥ أسس "ستوديو هربرت برجهوف" Herbert Berghof Studio ، والذى أداره هو وزوجته، يوتا هاجن (Uta Hagen) . وفى عام ١٩٤٦ أسس "مؤسسة هـ.ب. لمؤلفى المسرحيات" HB Playwrights Foundation، حيث قدم آخر عروضه فى أغسطس ١٩٩٠ فى عرض من إخراجه لـ عيد الفِصْحُ Easter لستريندبرج.

٣- ويليام بتلر ييتس (Wiliam Butler Yeats) (1865-1939) : مؤلف مسرحى أيرلندى. كان طموحه بالنسبة إلى المسرح الأيرلندى هو أنه يجب أن يحفز - من خلال مسرحيات خاصة به - احتفالاً شعريًا بقصة وتاريخ أيرلندا، [احتفالاً يكون] بطوليًا وأسطوريًا فى وزنه، ومع ذلك يكون به نغمة تثير المفارقة كان قد أعجب بها فى سينج (Synge) (1871-1909) . وعليه ففى عمل ييتس، على شاطئ بييل On Baile's Strand (1904)، يقوم "الرجل الأعمى" و"المهرج أو المجنون" بمحاكاة *تهكمية* لكونشوبار (Conchubar) وكونشولين (Cuchulain) . من ناحية صورية، كان ييتس يعارض الواقعية المسرحية السائدة، والموضوعات المعاصرة والمناظر الأصلية الشديدة الدقة. إن خشبة مسرح عارية مع إكسسوارات موحية فحسب - قماش أزرق يقوم مقام جدار- ستمكن القصيدة الشعرية من أن تصنع دراما وطقسًا مقدسًا، يتم التعبير عنه كذلك من خلال الرقص

والموسيقى والأقنعة. ومن أجل هذه الدراما "القريبة من الموسيقى الخالصة" وجد بيتس [حالات] سابقة مماثلة فى الرمزيين الفرنسيين، ومن ١٩١٦، بتوجيه من إيزرا باوند (Ezra Pound)، [حالات ممثلة] فى مسرحيات الـ نو اليابانية. لكنه ظل مرتبطًا "بهيمنة الكلمات". وكانت مسرحياته الأولى حكايات ذات مغزى سياسى، أو بها استعارة، أو ذات طابع وطنى. وقد أدت إدارته لـ "مسرح آبى" إلى عرقلة إنتاجه. وعمومًا فمسرحياته، والتى تعرض تكرارًا، لم تنجح قط فى اكتساب جماهيرية، ولا هى أحيت الدراما الشعرية. فهى اسكتشات مذهلة، كتبها شاعر عظيم، لدراما شعرية لم تتحقق بالكامل قط. وقد فاز بجائزة نوبل فى عام ١٩٢٣.

٤- اسم الشهرة هو (e. e. cummings) أما اسمه الأصلى فهو إدوارد إستلين كمنج Edward Estlin Cummings، وهو شاعر امريكى.

(٥)

ملاحظات إلى الممثلين - ١٩٦٥ Notes to the Actors - 1965

عندما تحصل على وظيفة فى المسرح المحترف الحالى، فلا بد أن تصبح فى حجم تلك الوظيفة وشكلها. فى "المسرح المفتوح" يكون لدينا شعور بأن هذا ليس كافيًا. فليس من المحتمل أن تقوم باكتشافات تحت ضغط إمتاع الجمهور وتسليته، والفوز بهم، وكسب المال. من الضرورى أن تحجب الدافع بأن "تنجح أو تحقق [ما تتمناه]" لكى تفتح نفسك.

إن أحد الأشياء الطيبة هى أننا نكون راغبين فى الفشل؛ إن ذلك يساعدنا على الذهاب إلى ما وراء الحدود، ونصبح مغامرين. وتكتسب أية مجموعة هذه الخاصية فى حالة واحدة فقط: حين يكون كل شخص فيها قد اعتراه الشك، وأصبح الآن يثق بالآخر. وليس هذا محتملاً أبدًا بين الممثلين الذين يكونون معًا لعرض واحد فقط. لا يمكن الدافع الخلاق أن ينمو فى مناخ أو جو من المنافسة (مثل اختبارات التمثيل)، حيث يكون ضروريًا أن يثبت المرء قيمته وقَدْره. كما لا يمكن لفصول التمثيل التى يكون غرضها إعداد الممثل لشغل وظيفة تأخذ وقتًا فى المخاطرة بالتجريب مع ما لا يعرفه المدرس. لكن العمل مع الذين "لا يعرفون" ربما يكون أكثر أهمية من تدريس الذين "يعرفون".

الافتراض. سيكون هذا جيدًا بالنسبة إلى كسر بعض الحواجز، الضمنية وأيضًا المحددة. وسيكون جيدًا أن نلقى فى الهواء بالقيم كما نلقى بقطعة النقود

المعدنية* (لإجراء قرعة)، وأن نقوم بالتجريب مع كوميديا الإخلاص والصدق، محطمين البناء الذى نعمل من داخله، مثل الشخص الذى تدفعه عاداته المعيشية إلى التقمص التام لأنماط التمثيل التى تكون المَلاذ بالنسبة إليه. وسيكون جيدًا أن نغير العلاقات التى نتجمد فيها: المسرح، علاقات الجماهير، والمخرجين، والممثلين. لا بد من تمثيل أنواع أخرى من مشاهد التعرف.

شتاء ١٩٦٥ Winter 1965

كان تنظيم "المسرح المفتوح" قد غَيَّرَ من قبل واجهته عدة مرات بلغت من الكثرة إلى درجة أنه أصبح من الصعب معرفة ما يشار إليه بالـ "المسرح المفتوح"، ذلك أن البنية ومضمون ما نؤكده كانا يتغيران باستمرار، وليست لدى أية فكرة ماذا سيحدث فى المستقبل. لكن حتى لو كنا سنذوب ونتلاشى الآن، فأنا أعتقد أننا سنكون قد قمنا بحل ما كان يبدو قبلاً راسخًا فى عملنا. بشكل ما، لقد تحرّكت عقولنا، ونشطت، وتمازجت. كانت الأفلام قد قطعت مسافة فى فهم فنها وتوسيعه، فى حين ظل المسرح عالقًا فى الثلاثينيات. لكن كل شىء يتغير - بمن فى ذلك الجماهير غير القابلة للاختراق وعديمة التأثر- ولم يعد العمل القديم كافيًا. لو كان ستانسلافسكى ما زال حيًا، هل كان سيعمل بالطريقة نفسها، أو أنه كان سيقوم بالاستكشاف؟ الإجابة الواضحة تكون التحدى نموذجه، والذى نادرًا ما يصل مسرحنا إلى مستواه.

إن جزءًا من عملنا واهتمامنا فحسب هو ما يكون بصيغة اجتماعية. أما معظم عملنا فيكون مجردًا وغير حَرْفى. وحين نشرع فى شكل جديد أو فكرة جديدة، فنحن لا تكون لدينا طريقة لمعرفة ما إذا كان سينتج منها أى شىء مرئى، أو ما إذا كانت ستضفى عليه أى وضوح، وغالبًا لا يحدث.

دراسة الممثل The Actor's Study :

من الصعوبة بمكان أن يكون كافيًا للممثل أن يكشف ذاته للمسرح ولمدارس المسرح. على الممثل أن يربط نفسه بطرائق مختلفة للفهم والإدراك إلى جانب طريقته هو. والتمهيد لكونه قادرًا على وضع نفسه فى مكان آخر يكون – فى الغالب – أوضح من خلال الحواس.

هناك فرص كثيرة للممثل لأن يقوم باتصال مع العميان والمصابين بالصمم من خلال العمل التطوعى.

يجب أن يقوم الممثل بزيارة وفحص ومعاينة المرضى فى المستشفيات، ويجب عليه أن يذهب إلى المحاكم الليلية [١]، وإلى صلوات البوذيين، وجمعيات "مدمنى الكحول المجهولين" [٢]، و"مجالس الترشيح" [٣]، و"الغَيْت" [أحياء اليهود] ، وفنادق حى باورى الرخيصة [٤]، والحانات العامة من كل الأنواع؛ وإلا سيكون فهمه لأبعاد دراسته جزئيًا فحسب.

وعلى الممثل كذلك أن يعرض نفسه لمواقف الجماعات المتماثلة المختلفة مثل السجون والتنظيمات الإجرامية. بدون هذا النوع من البحث فى أشكال أخرى للحياة، سيعمل الممثل ببساطة بعيدًا عن قمّة "غلاف أو قشرة" المجتمع التى تتكشَّف فيها ميزات وفوائد خاصة جدًا.

المجموعة المتجانسة The Ensemble :

حسب التعبير الاصطلاحى، فأنا أفهم أن عمل المجموعة المتجانسة يحوى مبدأين. الأول هو الاعتناق أو "التقمص العاطفى" empathy : الممثل يساند ويدعم ممثلاً آخر، بدلاً من التنافس معه بالضرورة، وبدلاً من محاولة إبعاد الانتباه والاهتمام عنه. التمثيل يتعلق دائمًا بالانتباه والاهتمام، وبالمكان الذى يتركزان فيه). هنا تأتى لحظة لا تعود تعرف فيها بالضبط أى ممثل يُدعَم، وأى ممثل استهل الحدث/ الفعل؛ إنهما - ببساطة - يكونان معًا.

المبدأ الثانى يتعلق بالإيقاع، وبالديناميكيات أو الفعاليات (أى ما يتعلق بالقوة أو الطاقة الطبيعية)، وبنوع الحساسية الذى يمكن أن يُعبَّر عنه بشكل إيقاعى. على سبيل المثال، هناك نوع من الإيقاع الداخلى يجرى طوال الوقت فى أى شخص واحد. لو أنك تركت الجسد يمضى مع الإيقاع، ستكتشف أن هناك نمطًا وفعالية [أو ديناميكية] وكثافة تتغير مع تغير التجربة خلال اليوم، وهى خاصية يمكنك أن تقول عنها، لو أنك تعرف شخصًا آخر جيدًا، إنها السمة الرئيسة لإيقاع هذا الشخص ذلك هو الإيقاع فى مكان ما، وهو يؤثر فى المكان، ويَشْحن

المكان، ويَشْحن الأشخاص. وأحيانًا يكون هناك نوع من الـ "عراك" الإيقاعى يجرى بين الناس حين يكونون فى توافق تام مع ما يتحدثون عنه. وهناك نوع من الاصطدام أو التعارُض فى إيقاعات معينة، وأحيانًا تتوافق إيقاعات وفعاليات [أو ديناميكيات] داخلية، وأحيانًا تتمازج وتتآلف. هذا العمل كان الشأن أو الهم الرئيس الثانى فى بناء المجموعة المتجانسة.

المجموعة المتجانسة والاعتراف [بها] The Ensemble and Recognition

يكون لدى جون (John) تفكير/اهتمام ما (دافع، أو نزوة، أو إلهام، أو فكرة ما). ويجد وسيلة (طريقة أو منهج) لينقل ذلك إلى جين (Jane) . إذا لم تميز [هذه الفكرة] أو تتعرفها، فعليه أن يبحث عن سبيل أو وسيلة أخرى. وإذا لم تميزها [جين] أو تتعرفها، بصرف النظر عن كم الوسائل التى يجدها هو كى يُظهِرها بوضوح، فلا يمكنهما الذهاب إلى أبعد من ذلك فى تعاونهما بخصوص هذه الفكرة والاشتراك فيها. أما إذا ميزت جين أو تعرفت فكرة جون، فسيمكنهما التعاون معًا.

يلى ذلك أن يبحثا عن طريقة لعرض هذه الفكرة على المتفرج. إنهما يتواجهان أمام المتفرج، الذى سيكون قادرًا بصورة فعالة على إدراك الفكرة وتعرُّفها، لو وجد جون وجين الطريقة. والآن يحاول جون وجين معًا أن يفعلا مع المتفرج ما فعله جون مع جين.

إن عملية التعاون والاشتراك تكون عمل المجموعة المتجانسة.

الفعل هو ذلك الذى يختاره المتعاونون. ومنهجهم يكون متضمنًا فى الفعل. والفعل هو أن تحدث تمييزًا وتقديرًا لدى المتفرج. العملية تكون الارتباط أو الالتزام الغامض للمتعاونين، والذى يؤدى إلى اختيار الفعل. والوسائل المُتَعَمَّدة التى يستخدمونها، مثل التمارين، والمناقشة، والعمل الميدانى، إلخ، هى العناصر الواعية من داخل العملية. والتكنيك هو التدريب وعناصر الانضباط والقواعد الخاصة بكيفية استخدام العناصر الواعية.

لو أن الممثلين يظنون أن الجمهور لا يمكنه أن يميز أو يقدر ما يفعلونه بشكل فعال، فلن يمكنهم أن يجدوا طريقة تكون قابلة لتعرُّفها أو تقديرها.



"الأفعى" *The Serpent* (١٩٦٨)
من اليسار بيتر مالونى *(Peter Maloney)*، رالف لى *(Ralph Lee)*
راى بارى *(RayBarry)*، رون فابر *(Ron Faber)* .

غالبًا هناك اعتقاد - داخل المسرح - أنه باستثناء اهتمامات الشخصية التى يلعبها الممثل، فكلما كان ما يعرفه عن المعانى المتضمنة فى العمل أقل كان أفضل. فى عمل مثل *"الأفعى"* لا بد أن يفهم الممثل أكبر قدر يمكنه فهمه. هنا تكون الأفكار فى المسرحية مهمة لفهم الممثل بقدر أهمية دوافع شخصيته الفردية. وحيث إن قوة العرض تكمن فى مقدرة مجموعة الممثلين المتجانسة، فلا بد أن تضع المجموعة المتجانسة نفسها فى مواجهة الأسئلة والصور التى تشكل وتصنع الأفعى. وأكثر المشكلات التى تحمل فى ثناياها المخاطر والمكافآت فى جهد مجموعة مثل هذه، هى مشكلة إيجاد نقاط مرجعية مشتركة.

ولأن الجزء الرئيس للقطعة مأخوذ من قصة معينة، هى حكاية "التكوين" Genesis فى الكتاب المقدس، فمن المهم أن تبحث مجموعة الممثلين أولاً عن صور انطباعية تقترب من صورهم الأولى عن هذه الحكايات. وكلما كانت صورهم أمينة وصحيحة ومطابقة للجنة التى فى أذهانهم، ولآدم وحواء، إلخ، كانوا أقرب إلى بلوغ مكان فى التمييز والإدراك.

فى أثناء العمل على جزئية الجنة من *"الأفعى"*، كانت المقدمة المنطقية هى أن كل شخص كان لديه الجنة التى فى ذهنه، هذا المكان الذى لا يكونه العالم، هذه اليوتوبيا حيث تكون المخلوقات نفسها. المخلوقات التى تعيش فى هذه الجنة تكون منسجمة بعضها مع بعض. ومضينا أولا وقبل كل شىء نحو تكسير، وتدمير صور "الجنة" المزيفة، (الصور التوضيحية الإنجيلية) صور هوليوود الحديثة، تلك

المأخوذة من [فيلم] "*منزل وجنة*" *House and Garden* – وكل الإعلانات (عن الارتحال والمارلبورو). لكنا كنا مضطرين إلى إيجاد مكان يمكننا أن نلعب فيه هذه الجنة، مكان نلتقى فيه، بعد التخلص من الأفكار أو العقائد المزيفة.

ينبغى أن يحترق الحدث المسرحى ويتوهّج داخل الزمن مثل الحركة التى تشق فى الفراغ. الزمن تتم تجربته بلغة الإيقاع فحسب. وأن "تميز أو نتعرف" هو أن نستيقظ ونتنبه ونعى بما يحدث.

وطرأت صورة أصيلة وحقيقية، صعد شخص ما على المسرح وقدمها. خشبة المسرح فارغة تمامًا. والفعل/الحدث هو أن تبدى أكبر قدر ممكن من التقدير والإعجاب بفراغها، بحيث لا ترى الأشياء التى يمكن أن تكون موجودة، بل تتخيل أنها فارغة، ثم تعرض عليها صورة جنتك، وسوف ينهض أحد الممثلين ويؤدى جنته، ولو أن ممثلاً آخر أحس بها، فسوف ينضم إليه بحيث يمكنهما صنع عالم صغير.

وقد ينضم ممثل ثالث أو لا ينضم، اعتمادًا على ما إذا كانت هذه الجنة تشير أو لا تشير إلى أى شخص آخر، وما إذا كانت تعطيهم شيئًا يمكنهم تعرُّفه، أو التطابق معه، أو فهمه، أو لا تعطيهم. عندئذ ينتهى [المشهد] وينهض ممثل آخر ليجريه. وسرعان ما يبدأ شخص ما [فى صنع] عالم له منطقه الخاص، وقواعده الخاصة، ومعناه الخاص. عندئذ ستكون لدينا الجنة.

حين تكون الأسئلة حية بالنسبة إلى فرقة من الممثلين، فهناك فى أى منها نقطة خطرة حين ينبغى أن تتوقف المناقشة، ولا بد أن تجلب الأسئلة إلى خشبة المسرح بلغة أفعال/أحداث مرتجلة. هناك قيمتان رئيستان فى العمل على قطعة بهذه الطريقة، بصورة تعاونية. إحداهما هى الاكتشاف المقر والمؤكد على إيجاد مرجعيات جماعية عميقة الجذور. والأمر يستغرق وقتًا لبلوغ تلك [المرجعيات]؛ فغالبًا ما تأتى أولاً المرجعيات الـ "كليشية". القيمة الثانية هى اكتشاف القوة والسلطة المدهشة فى أداء/ عرض الممثل الذى يمثل فعليًا الصورة التى قدمها هو نفسه.

لا تغنِّ بصوتك. فلتجد الأغنية ولتغنيها. الأمر يبدو سهلاً. لكنه هذا النوع من السهولة الذى يتبع عادة بدايات زائفة كثيرة، مثل جملة موسيقية طرأت على المؤلّف الموسيقى بعد صراع مع السيمفونية كلها. إن الاكتشافات تتم عادة بعد أن يستنفذ المرء المحاولة من خلال الوسائل المخططة.

أكثر صور الأداء وضوحًا هى التى تم "كشطها" أو تشذِّيبها. كل ما هو غير جوهرى، وكل ما يكون ثانويًا أو كماليًا، كل ما يعتبر انغماسًا ذاتيًا، وكل ما يكون خارج المركز قد تم إسقاطه، وما يتبقى يكون لغة مقتصِدة من المهام أو الفروض التى تتحدث عن الحياة والطبيعة.

الأشياء التى تعرفها جيدًا يمكنك أن تتخلّى عنها، وستكون هناك. والأشياء التى لا تعرفها جيدًا من المحتمل أنك ستبالغ فى وصفها.

— همنجواى [٥]

نقطة الانطلاق الأساسية بالنسبة إلى الممثل هى أن جسده يكون حساسًا للمنظر الطبيعى الذى يعرض أو يؤدى فيه. ينبغى أن يكون الانتباه التام للعقل والجسد متيقظًا فى هذا المكان نفسه وفى هذا الزمن نفسه (وليس فى "فكرة" عن الزمن)، ومع الأشخاص أنفسهم الذين يكونون هم أيضًا فى ذلك المكان وذلك الزمان.

إن الاتجاه الصناعى السائد للمجتمع يكون دائمًا عبارة عن ضغط لكى يجعل منا "منجِزين"، لكى يجعل منا "بضاعة". إن كثيرًا من شهواتنا ينمو عن طريق المجتمع الصناعى، ومعظم نماذجنا ليست مختارة أو منتقاة بحرية عن طريقنا.

إننا مدربون ومتكيفون على أن نكون "حاضرين أو حاليين" فقط فيما يتعلق بالهدف. حين أذهب من منزلى إلى البقال، فأنا لا أكون حاضرًا. وبمجرد أن أصل إلى محل البقالة، فأنا لست حاضرًا حتى أعود إلى المنزل. الذهاب من نقطة أ إلى ب يكون نوعًا من اللا حياة، والشىء نفسه من ب إلى ج. هذا أحد دروسنا الأولى . . . أن نكون على علاقة بالهدف. هذا يعلمنا أن نعيش فى زمن غائب.

يجب أن يشكّل الممثل ويهيئ القواعد التى يعمل بمقتضاها. تكنيك الممثل يكون عبارة عن تدريب أو انضباط داخلى. والخطوة الأولى فى إعداد الممثل، وفى الغالب الأعم تكون هى الخطوة الأطول، هى أن يجد الممثل فى نفسه مكانًا واحدًا خاليًا من الشوائب. وكثيرًا ما يفترض الممثل على سبيل الخطأ أن إعداده ينبغى أن يتشكل من ملء نفسه بخبرات انفعالية عريضة. بدلاً من ذلك، لا بد أن يجد الممثل مكانًا فارغًا حيث يتحرك التيار الحى من خلاله دون أن يعلم، مكانًا خاليًا من الشوائب. فلنقل المكان الذى يجتذب منه النَّفَس . . . ليس النَّفَس . . . لكن المكان الذى يبدأ منه الشهيق. إن الممثل الذى يكون معدًا انفعاليًا بشكل تام يكون عاملاً على إغْراق أو قهَر حياته الداخلية، ويكون بصدد أن يملأ المساحة الخالية، وكل هذا يعمل ضد الاكتشاف.

هناك تيارات من الخبرات الإنسانية تكون عميقة ودائمة وثابتة، وتتحرك خلالنا على مستوى تحت الصوت. وبينما نكون منشغلين بضوضائنا الخاصة بنا، نكون غير قادرين على أن نكون فى التيار. وكلما تباهى الممثل بإحساسه وهو يشعر به، كان أبعد عن التيار.

أولاً، يجب أن يكون الممثل حاضرًا فى جسمه، وحاضرًا فى صوته. ثانيًا، يجب أن يكون الجسم متيقظًا - كله، الأجزاء والكل - ويجب أن يكون حساسًا لرد الفعل من خلال حوافز أو مثيرات متخيلة وفورية. ولا بد أن يكون الصوت حيًا وموجودًا فى حياته [حياة الصوت] من داخل المساحة أو الفراغ فى المكان. ولا بد

أن يكون [الصوت] حساسًا - من الذهن ويعمق فى الجسم - للمُثيرات أو الحوافز الموجودة فى المكان. إن الصوت يبدأ وينشأ داخل الجسم ويأتى ليوجد فى المكان. وينبغى أن تكون الحواس متيقظة وواعية بما يحدث وبما يتم خلقه، محولة الفراغ أو المساحة، وقادرة دومًا على العودة إلى نقطة البداية الداخلية الهادئة. ذلك المكان الهادئ الداخلى يكون دائمًا هناك، سواء كنت على اتصال به أو لا.

لا بد أن نكون قادرين على الذهاب إلى مكان ما آخر - أين، نحن لا نعرف. الخطر هنا هو أننا سنتوه ونضل طريقنا.

فى" *"الأفعى"* تبدأ "جنة عدن" بإشارة أو مُشْعِرَة [مفتاح] - واحد، اثنان، ثلاثة، جاهز - عدد من الأشخاص يكونون فى إطار ما صنعنا منه خشبة المسرح، مستجيبين لإشارة أو مفتاح تكنيكى، مؤدين حركات اختيرت بعناية ودقة من آلاف الحركات الأخرى. لا أحد منا يصدق أو يؤمن أن هناك أو أنه كان هناك على الإطلاق "جنة عدن" حقيقية، لكنها تعيش فى الذهن بيقين مثل الذاكرة. بالنسبة إلينا الجنة هى تجمع لمخلوقات يتنفسون معًا، ويكونون أحياء واعين بشكل نابض بالحياة والنشاط، ويصبحون عالمًا منظمًا.

الخطر هو أننا سنتوه ونضل طريقنا. خطط لذلك: اعتمد على ذلك.

الهوامش

١- المحاكم الليلية night courts : محاكم جنائية فى المدن الكبرى - بالولايات المتحدة وأوروبا - تعقد فى أثناء الليل (بالنسبة إلى تنظيم سريع للتهم الجنائية وتخويل إطلاق سراحه بكفالة).

٢- جمعيات "مدمنى الكحول أو السكّيرين المجهولين" Alcoholics Anonymous [A. A.] : جمعيات غرضها مساعدة مدمنى الخمر على التوقف عن شربها، وفى اجتماعاتها يتحدث أحد الأعضاء/المدمنين عن تجربته فى شرب الخمر ومحاولته للتوقف. ومن العرف أن يبدأ حديثه قائلاً "أنا سكير ..". وهناك، فى هذا الصدد، جمعيات لمدمنى المخدرات، وأخرى للمفرطين فى تناول الطعام، وثالثة للمطلقات، وما إلى ذلك.

٣- مجلس الترشيح Draft boards : مجالس مدنية تسجل، وتصنف، وتختار الرجال من أجل الخدمة العسكرية الإجبارية.

٤- فى الأصل Bowery flophouses و Bowery : هو اسم شارع فى نيويورك سيتى، كما تشير الكلمة بشكل عام إلى أى حى فى المدينة يكون معروفًا بحاناته الرخيصة، ويسكانه المُهملين أو المنبوذين.

٥- إرنست ميللر همنجواى (Ernest Miller Hemingway) (1899-1961) : روائى أمريكى، منح جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٤. انتحر.

(٦)

ملاحظات حول الممثل والبائع Notes on Actor and Salesman

هل يتطلب الأمر حَدْسًا أو بديهة عميقة كى نفهم أن أفكار الإنسان، آراءه ومفاهيمه، وفى كلمة واحدة، وعى الإنسان، يتغير مع كل تغير فى حالة وجوده المادى، وفى علاقاته وفى حياته الاجتماعية؟

ماركس وإنجلز [(١)] ١٨٤٨.

شىء واحد أفكر فيه كثيرًا، وهو حتى الآن بلا أية إجابة، هو قضية ما إذا كان يمكنك أن تفعل شيئًا فى جزء واحد من حياتك، الذى لا يمكنك فعله فى جزء آخر. فى المسرح، على سبيل المثال – حيث إنك لم تحقق ثلاثين شيئًا من الأشياء التى كنت تتمنى تحقيقها فى حياتك – هل يمكنك تحقيقها فى المسرح؟ إن شعورى هو أنه يمكنك. فأنت لست مضطرًا على المسرح أن تنظر إلى مواقف معينة بالدرجة نفسها من الحسم مثل الحياة. وهناك احتمال أن تبتكر، تتبرأ من أو ترفض الاعتراف بظروف معينة تتعلق بحياتك.

أداء/عرض الشخص The Performance of Person:

لو أن هناك حفلاً أريد الذهاب إليه، فإننى أحاول أن أكتشف ما يحتاج إليه الأمر لكى تتم دعوتى. إن المضيف هو الذى يحدد المتطلبات. (بالضبط كما قد يكون امتلاكك لمعطف وربطة عنق متطلبًا لإحدى الحفلات، فهناك حفلات أخرى

يكون لها مقايس محددة تجعلك مؤهَّلاً.) وبمجرد أن أعرف ما المتطلبات، فإننى أبدأ فى تجميعها لنفسى. وما أن أن أحققها، فإننى أصبح جاهزًا لأية إيضاحات بشأنها، وحتى أعْرِض متباهيًا على المضيف ما يجعلنى مؤهَّلاً. وبعد ذلك أنتظر الدعوة.

إن آداب [أو "إتيكيت"] التمثيل التى نتعهّد بها أو نتبرأ منها يتم التوصية بها أو تزكيتها لنا من قبل نجوم السينما وقادة الدولة مثل الرؤساء، والسيدة الأولى، والعمدة، إلخ.

إن جونى كارسون [٢] لا يبدو عليه أنه يمثل عندما يكون مضيفًا فى برنامج حوارى فى التليفزيون، لكنه يمثل. إنه يؤدى أو يعرض نفسه، وبفعله ذلك يوصى أو يزكى طريقة للأداء/ العرض. وحين تحضر حفلة، فأنك تُدَرَّب على أن تصبح مؤهلاً فى الحال. وحضور حفل ما يعتبر فى ذاته تدريبًا مهنيًا يهدف إلى أن تصبح مضيفًا. وأنت فى هذا الحفل تتعلم أيضًا أن تؤدى/ تعرض نفسك، وأن "تؤسلب" نفسك. وهذا الشكل من الأسلبة يكون موصى به كطريقة لجعل المرء مرئيًا، قابلاً لتعرُّفه، ومفهومًا - أو يمكِنُ فهمُهُ - من قبل شخص آخر.

إن الرجل الاجتماعى يكون الإنسان فى علاقته بالحفل، [أو] الشخص باعتباره ممثلاً. إن الشخصيات العامة، مثل السياسيين والقساوسة، يقومون بالتمثيل فى أدوارهم العامة. واختيار الملابس هو انتقاء أزياء التمثيل. إن الممثلين، فى أثناء تمثيلهم، يقومون بالتوصية أو التزكية. والممثلون، من خلال

تمثيلهم، يصادقون على تعريف ما للهوية، ويجعلونه شرعيًا، فى حين يجعلون تعريفات أخرى غير شرعية وغير مصدق عليها. إن تزكية طريقة ما لعرض الذات هى العمل على بيع صيغة أو شكل أو أسلوب للكينونة [أى الشخصية].

إن هيلين هايز [٣] تظهر فى فترة الكريسماس فى إعلان عن ضحايا مرض شلَل الأطفال أو عن "الصليب الأحمر". وفى أثناء ختامها للإعلان، تضع النص جانبًا وتنظر إلينا بثبات وهدوء. إننا نعرف أنها مجرد شخص، مثل أى شخص معقد، ومع ذلك، فنحن نعرف، بالنسبة إلى هذه اللحظة فقط، أنها ليست كل ما هى عليه. إنها تجسد "أيقونة" أو رمزًا حضاريًا، وعرضًا لشخص طيب. إنها تعرض شكلاً من أشكال حنان المرأة.

وريتشارد نيكسون [٤] - فى خطاب فى التليفزيون - يقرأ من ورقة بشكل رسمى. وبعد ذلك يضع الورقة جانبًا ويقول، "والآن، أيها الأصدقاء، لن أتحدث معكم بشكل رسمى. بدلاً من ذلك أريد أن أتحدث معكم مباشرة". فى هذا الخطاب الواحد أضفى سمة رسمية على عرضين مختلفين، وقام بتمثيل كل منهما من خلال تنكر أو تخفٍّ مختلف لـ "الصدق أو الإخْلاص".

نَبْرَة أو نغمة أخرى للتقديم أو العرض تأتى من مِنْبر الوعظ فى الكنيسة. عندما يتكلم الواعظ، أيًا كانت المعلومات التى يوردها (كيف تعيش، ما شكل الحياة الأخرى، ما الذى ينبغى أن تفكر فيه)، فهو فى الوقت نفسه يرسخ (يزكى) نفسه كشخص طيب. لقد صنف عالم النفس الأمريكى هارى ستاك سوليفان

(Harry Stack Sullivan) اتجاهات مختلفة تكون للشخص نحو أفعاله. يقول واحد، "أنا أقوم بهذا الفعل من واقع "أنا الطيب"، الأنا الذى أحترمه وأشجعه"، ويقول آخر، "أنا أقوم بهذا الفعل من واقع أو من منطلق "أنا الفاسد" ، الأنا الذى دائمًا ما يسىء السلوك، والذى آمل أن أنهى سلطته أو سيادته يومًا ما". ويقول الثالث، هذا "ليس أنا" - أنا أفعل ذلك مع أنه ليس لى حق المطالبة به، لا أدرى من أين جاء، لقد كان تعبيرًا عن شىء ليس جزءًا أصيلاً منى". إن القسّ المحترف، أيًا كان ما يقوله، يعبر عن شىء من واقع الـ "أنا الطيب"، إلى "أنت الطيب"، من أجل صالحك، وبهدف تدعيم "نحن الطيبون". وهو الشىء نفسه مع النموذج الحضارى الذى تستخدمه هيلين هايز: إننى أتحدث لصالحك، إننى أكشف عن طيبتى من أجل صالحك — وربما لصالحى أيضًا — وأنا أطالبكم أن تقدروا ذلك وتقبلوه من أجل صالحكم.

لو أنك لم تقدره، ولو أنك لم تقبله، إذن فربما كنت مضللاً، لكن الأكثر خطورة هو أن ترفض أو تنبذ الـ "أنا الطيب". ولو أنك رفضت الأنا الذى أحترمه وأشجعه، إذن فكل ما بقى لى هو الـ "أنا الفاسد" والـ "ليس أنا". أنا أحتاج إلى أن أحمى "عرفى" الشخصى لو كان لى أن أستمر. ربما يكون علىَّ حتى أن أذهب إلى حد أن أقذفك بالقنابل، أن أنسفك، أن أقتلك، من أجل صالحك، ولكى أحفظ وأصون "نحن الطيبون".

أخيرًا، قال جون وين [٥] فى التليفزيون، وهو يُعد جزءًا من أساطير الشخصيات الحالية: "ليست هناك لحظة واحدة من حياتى لا أشعر فيها بالفخر

بأننى أمريكى. أمريكا أولاً". هناك الآن اثنان جون وين - جون وين الشخصية السياسية العامة، وأيضًا جون وين الممثل المعبود أو الرمز. وباعتباره الأخير، فجون وين هو جون وين فحسب، لا يهم فى الواقع فى أى فيلم يكون. الأمر كله حفلة تنكّريّة — حيث نعرف كلنا الشخص وراء القناع، وحيث لا يحاول الشخص المتقنع حتى أن يكون شخصًا آخر. إنه جون وين: هذا الفتى، هذا البطل، رفيق أبى. إن بإمكانه أن يحمى الزوجة والأطفال، ليس لهم أن يقلقوا بشأن أى شىء لو كان للص أن يقتحم المنزل فى منتصف الليل. إنه وطنى . إنه مستعد أن يقاتل فورًا فى سبيل وطنه كى يقاتل من أجل زوجته وأطفاله فى منتصف الليل. إن لنا أن نخاف من قوته، وأن نضاهيها.

ما يكون مهمًا هو الإيماءات، عرض القناع. والفعلُ يكون عرَضيًا. فى الحقيقة، من غير الضرورى أن نعيش الفعل؛ إن تمثيل الفعل هو الذى يهم. وعلى أساس التمثيل يقول شخص آخر: *هذا إنسان* أو *هذا شخص طيب*.

ثم إن هناك أشخاصًا يدلوننا على الكيفية التى يمكننا بها أن نعانى بصورة جميلة؛ فلو أمكنك أن تعانى بالطريقة التى تعانى بها إنجريد برجمان [٦]، فكونك تعانى لا يكون أبدًا شيئًا سيئًا.

هؤلاء الممثلون الذين يصبحون نجومًا/معبودين/مفضلين، لهم علاقة كبيرة بحياتنا. هنا نجد شخصين، وهما يبدآن فى رؤية ولقاء أحدهما الآخر، وعند نقطة معينة يبدأ شىء ما أعمق فى الحدوث، نوع من السحر أو الافتتان، مودّة أو

صداقة أكثر إلحاحًا مما كانت حين تلاقيا أول مرة. ويحين الوقت الذى يرغب فيه أحدهما فى التصريح بأنه يحب الآخر: إنه بيان بالالتزام الذى يحس أخيرًا أنه من الضرورى أن يعلنه للشخص الآخر، وألا يظل محتفظًا به داخله. وبينما يقول، "أنا أحبك"، تندفع كل الأفلام التى شاهدها فى حياته لتقف بينه وبين الشخص الآخر. ومن فوره يبدأ فى المقارنة بين ما يحدث له وبين قصة حبّ مصورة فى فيلم. إنه يمر بتجربة كون الكلمات فارغة وكاذبة وجوفاء — وهنا يبدو الأمر وكأنه غياب أو انعدام، وفى الواقع أنه، فى أثناء قوله "أنا أحبك"، يشعر بما ينم عن أنه يكذب.

إن هذين الشخصين يقفان معًا، ممسكين بالأيدى، فى حين أن شيللى وينترز[٧] وجارى كوبر [٨] [يقفان] بينهما، والتجربة التى يمران بها لا تمثل أبدًا الشىء الذى حدث عندما قالتها شيللى وينترز لجارى كوبر. إنهما يكونان فى مكان ما بين تجربتهما الفَذّة والفريدة وذلك الشىء النمطى الخاص، وهما يتقافزان فحسب جيئةً وذُهوبًا، محاولين بصورة ما أن يجدا توازنًا لنفسيهما. والأمر يكون محبطًا لأنهما لا يستطيعان فعله فى الحقيقة، ولا يستطيعان الامتناع عن محاولة فعله.

كيف يصبح أى شىء شرعيًا وصحيحًا؟ لو أمكننا أن نجعل تجاربنا تماثل تلك التى فى الأفلام، أو لو أمكننا أن نخدع أنفسنا بقولنا إنها تماثلها، إذن فالأفلام تجعل تجاربنا الحقيقية شرعية وصحيحة. إننا نكون متخوفين ومرعوبين من

التجربة الخيالية، ليس فقط بسبب أن التجارب فى الأفلام كبيرة وتجاربنا صغيرة؛ ولكن بسبب أن التجارب فى الأفلام تكون أصيلة وحقيقية، وتجاربنا تكون معوجة ومحرفة، و"نشازا"، ولا تعمل بسلاسة، وغير مقصودة.

كلما كان العصر مضطربًا و"هيوليًا" ومشوشًا، اتُّخِذَتْ تلك الرموز [أو الشخصيات المعبودة] نماذج. مع الرموز يكون لكل واحد منا اختياره من نفس سنه، وجنسه، ومستواه الثقافى. إنها تقوم بوظيفة مهمة جدًا وتدعم وتقوّى كل أنواع سوء الإدراك، والتى تجعل كلها الأشياء تمضى كما هى.

لنأخذ [كمثال] مُنْشَآت أو محلات التنظيف الجاف (dry-cleaning) ، هنا نجد قطعًا من الكراميل المثبتة فى عيدان خشبية رفيعة، وقطعًا من "كعك توتسى" فى وعاء صغير. إنها لمسة لطيفة، ومن لا يستمتع بـ "كعك توتسى"؟ إنك تفضل الذهاب إلى مُنْشأة للتنظيف الجاف التى بها "[كعك توتسى"] على تلك التى ليس بها "كعك توتسى"، حتى لو كانت المنشأة الأخرى مماثلة [للأولى] تمامًا.

ثم إن هناك محل تنظيف جاف آخر أعرفه يقوم أحيانًا بخياطة زرار لك مجانًا. تلك ميزة بارزة وكبيرة، لأنك لا ترغب فى الجدال حول "كم ثمن الزرار؟" وما إلى ذلك. والمحل الذى لديه "كعك توتسى" لا يصلح الزراير. إذن فهناك محل ثالث، وهذا الأخير يكون لديه ود وصداقة. ويمكن أن يكون ودودًا تجاهك، وتجاه طفلك، وعمتك، ويسألك عن حالك. هذا المحل يكون أكثر مكسبًا فى [المحلات] الثلاثة، لكن كل واحد منها يقوم بالخدمة المعينة الخاصة به لينال مكسبًا أكثر

وزبائن أكثر. وبالنسبة إلى المحل الذى يكون ودودًا، فالمحلات الأكثر تكلفة لديها أسلوب أكثر مراعاة (لرغبات العملاء) من المحلات الأرخص؛ فالمرء يشترى ويقبل بسهولة الاحترام ونوعًا من الدماثة واللطف. ومحل التنظيف الذى يسأل عن صحتى يطلب ثمنًا أكبر من المحلين الآخرين. وأخيرًا، ذهبت لأتسلم بنطلونين تم تقصيرهما عند الساقين. قلت، "كم ستكون تكلفتهما؟" وقال الفتى، "ساق، ساقان، ثلاث سيقان، أربعة - ذلك [سيكلف] أربعة دولارات". لم يكن بحاجة إلى عد السيقان؛ فكلنا نعرف كم عدد السيقان فى بنطلونين. إن ذلك يكون جزءً من اللعبة.

إن أكثر جوانب الإقناع نجاحًا هو جعل الناس يتوقون إلى أشياء حتى لا يريدونها. كيف تصل إلى أن تريد هذه الأشياء؟

إن شخصية الشخص وأسلوبه فى مجملهما يتحولان فى النهاية إلى إعلان عن شىء أو آخر. والسؤال الذى علىَّ أن أوجهه إلى نفسى - بوصفى ممثلاً - لم يعد مجرد "ماذا أريد وكيف أسعى وراءه؟"؛ بل "*ما الذى يجعلنى أريد ما أريده؟*".

جامعة التليفزيون. إن برامج التليفزيون تصبح الفنتازيا الشخصية التى يشارك فيها الجميع، والتليفزيون يكون ناجحًا لأن ملايين عديدة من الأشخاص يتم إعطاؤهم فى الحال ريبرتوارًا مماثلاً تمامًا من الفانتازيا والخبرة. إنه يصبح وسيلة من أكثر الوسائل فعالية للتأثير فى الخيال والتلاعب به من خلال إرساء مقدمة منطقية مشتركة، وتعزيز حياة داخلية منتظمة ومتسقة ومتماثلة. إن

برامج "الأحاديث" (talk shows) تصبح طريقة عملية وفعّالة لإعطاء مجموعة قوانين أو "شِفرات" للسلوك للمشاهدين، فى حين تعطى برامج الألعاب إشارات أو لافتات تشير إلى ما تكون عليه التداعيات الصحيحة [للمعانى أو الأفكار]، وكلها تُؤَدَّى فى صورة "رُقِيـة" أمريكية. هذه الواجهة تكون ضرورية بالطريقة نفسها التى تكون بها الحرارة أو المودّة "المؤسلبة" ضرورية بين قادة الأعداء عندما يجتمعون معًا.

وكما فى أية مباراة تعطى وهم فائز واحد فحسب، فمن الممكن أن يكون كل واحد فينا عدوًا للآخر. إن ما يكون مركزيًا أو رئيسًا للماراثون [السباق الطويل المسافة] يكون شعور الاحترام تجاهه. بمجرد أن يسحب الشخص الاحترام، فهو لا يتمكن من الدخول فى فئة "واعدة". لكن بمجرد أن يتم السماح له بدخول الفئة الـ "واعدة"، فهو يكون قد تعلم مسبقًا التداعيات الصحيحة وكيفية تطبيقها. وما دام أنه يطبقها، فاستجاباته الأعمق ليس لها تأثير فى أى شىء خارج [دائرة] "أحلامه" الخصوصية. لقد قام بدوره لإطالة بقاء الدائرة الصحيحة والكاملة وتدعيمها.

الخطر فى كسر الدائرة هو أننا سنرى عندئذ أن هناك بالفعل أهدافًا أخرى وأماكن أخرى نقطنها.

الهوامش

١- كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣): فيلسوف اجتماعى ألمانى، أشهر آثاره: رأس المال Das Kapital (1867-1895). وفريدريك إنجلز (Friedrich Engels) (1820-1895): فيلسوف اشتراكى ألمانى، أسهم مع ماركس فى وضع "البيان الشيوعى".

٢- جونى كارسون (Johnny Carson) : إعلامى أمريكى شهير قدم برامج حوارية شهيرة فى التليفزيون استمرت أكثر من ثلاثين عامًا.

٣- هيلين هايز (Helen Hayes) (1900-1993) : ممثلة أمريكية. كانت كثيرًا ما تسمى "سيدة المسرح الأمريكى الأولى" - مع كاثرين كورنل (Katharine Cornell)(1893-1974) ولين فونتين (Lynn Fontanne) (1887-1983) : بكون حجمها شديد الصِّغَر، وساذجة، وغير متكلفة، كانت أقل بريقًا وفتنة من "السيدات العظماء" الأخريات. وساعدتها سمات التواضع والحسّ السليم على استمرار جاذبيتها. ظلت نجمة مسرح لأكثر من ٥٠ عامًا (تقاعدت فى عام ١٩٧١)، وواصلت التمثيل بين حين وآخر فى السينما والتليفزيون، ولفترة كانت المضيف فى برنامج إذاعى موجه إلى كبار السن. بدأت التمثيل وهى فى الرابعة عشرة تقريبًا، ولمعت فى أدوار مختلفة. وفى الأربعينيات ظهرت فى *الحيوانات الزجاجية* [فى دور أماندا]. كانت غالبًا ما تنتقد فى اختيارها لأعمالها ، وفى كونها محتشمة أكثر من اللازم، لكنها كانت واسعة الحيلة وذكية أكثر مما قيل عنها. كانت تملك صوتًا رنانًا وواضحًا. وقد ألفت عدة كتب/ مذكرات، أبرزها "*حياتى*" فى ثلاثة فصول (١٩٩٠). وقد أطلق اسمها على مسرحين فى نيويورك سيتى: الأول بنى فى عام ١٩١١ فى شارع ٤٢ غرب، وسمى باسمها فى

عام ١٩٥٥، والثانى فى شارع ٤٤ غرب، بنى فى عام ١٩١٢ وسمى باسمها فى عام ١٩٨٣ .

كما سميت جوائز المسرح الكبرى فى واشنطن – مسقط رأسها – باسمها.

٤- ريتشارد نيكسون (Richard Nixon) (1913-1994) : سياسى أمريكى. الرئيس السابع والثلاثون للولايات المتحدة الأمريكية (١٩٦٩-١٩٧٤). اضطر إلى الاستقالة بسبب من فضيحة "ووترجيت" Watergate.

٥- جون وين (John Wayne) (1907-1979) : ممثل سينما أمريكى شهير، كان معروفًا بأدواره فى أفلام رعاة البقر.

٦- إنجريد برجمان (Ingrid Bergman) : ممثلة سويدية شهيرة، حققت نجاحًا كبيرًا فى السينما الأمريكية، وفازت بالأوسكار مرتين. وهى زوجة المخرج السينمائى والمسرحى الشهير انجمار برجمان (Ingmar Bergman) .

٧- شيللى وينترز (Shelley Winters) : ممثلة مسرح وسينما أمريكية، وإحدى خريجات "ستوديو الممثل".

٨- جارى كوبر (Gary Cooper) : أسطورة سينمائية أمريكية، اشتهر أكثر بالتمثيل فى أفلام رعاة البقر.

٨- هذا الجزء (رقم ٦) كان الوحيد الذى استخدم بصورة فعلية فى "المحطة الأخيرة". (المؤلف)

(٧)

ملاحظات على التمثيل فى "المحطة الأخيرة" Notes on Acting in Terminal

كان من ضمن الأفكار الأساسية التى أسقطت من [عرض] المحطة الأخيرة سلسلة من الأوصاف لـ "مكان الموت". ماذا كان مجتمع [هذا المكان]؟ هل كانت هناك قواعد؟ هل هو مثل العالم الحى؟ ما العلاقة المتداخلة بين الموتى بعضهم بعضًا؟ هل هناك مراتب متسلسلة؟ ما صور الثواب والعقاب؟ هل للموتى أجساد؟ لو لم يكن، ما الذى يحتوى هذا الميت الفرد؟

هل هناك مكان موت مختلف لكل فرد ميت؟

فى أى مكان موت تكون أنت؟

١- أنا فى الموت الذى يمكننى فيه أن أقول ما أراه، لكن لا ما أفكر فيه أو أعتقده.

٢- أنا فى موت النسيان، حيث نسيت كل ما عرفته أو حلمت به. أنا أذكر فقط شيئًا واحدًا ، وهو كل ما أفكر فيه أو أتذكره.

٣- أنا فى الموت الذى أعيش فيه مع أنواع من الحمير وهم يتحدثون معًا بلغتهم، والتى لا أفهمها، وهم لا يمكنهم فهمى حين أتحدث بلغتى.

٤- أنا فى موت التنكر والتخفى. حيث أكون، لا شىء يكون كما هو، ولا أحد يكون كما هو. كل شىء متنكر ومتخف.

٥- أنا فى موت الأمل. أنا آمل وأتمنى، ومع ذلك فلا شىء يتحرك أو يتغير. كل شىء متجمد. ومع ذلك، فلدىَّ الأمل الذى كان لدىَّ عندما كنت حيًا. أنا هنا مستنفد ومستهلك بالأمل، حتى مع أننى لا أرى شيئًا يتحرك أو يمكن أن يتحرك من خلال أملى فيه.

٦- أنا فى موت الحشود. هناك، حيث أوجَد، عددٌ وافر من الجماهير المحتشدة، وكل واحد منهم يكون أنا نفسى. نحن محاطون بنحن. ليس هناك أى شخص آخر بجانبى، ومع ذلك فهناك حشود [١].

٧- أنا فى موت الأسف المتواصل على كل فعل قمت به، وكل فعل لم أقم به عندما كنت حيًا. إننى مستنفد ومستهلك بالأسف.

٨- أنا فى موت الغيظ والثورة على كل فعل قمت به، وكل فعل لم أقم به. إننى مستنفد ومستهلك بالغيظ والثورة.

٩- عندما كنت أحيا كنت أفكر "كيف أعيش وأنا أعرف أننى سأموت؟ كيف أحب وأنا أعرف أنه سينتهى؟".

هنا لا شىء ينتهى. هذا هو الموت الذى أنا فيه.

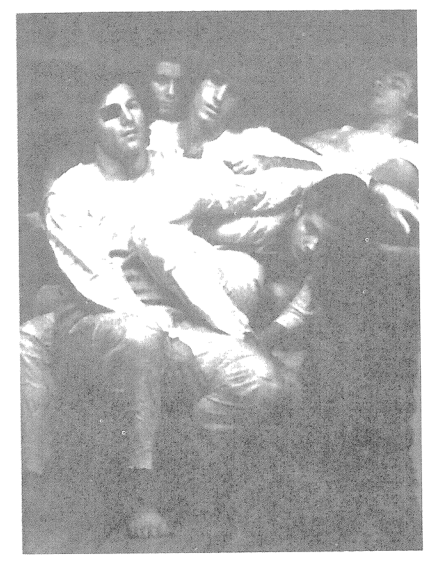
جربنا أشكالاً عديدة للوصف بالنسبة إلى "مكان الموت" - الموتى يكونون جالسين منتصبين على مقاعد ذات ظهور صلبة، الموتى يكونون معلقين بذيول مخلوقات شبيهة بالحيوانات، وغير ذلك من الأوضاع الجسدية التجريدية جدًا.

وفى أثناء عملنا على "مكان الموت"، كان يبدو أن الأمر سيستغرق منا وقتًا فى تعريفه بقدر ما يستغرقه العمل فى باقى القطعة. كما أن كل محاولة كانت تبدو أكثر ثراءً بكثير كفكرة منها حين مُثِّلَتْ فعليًا.

بدأنا بفكرة أن نحاول مواجهة الفزع من الموت. دفعنا الحارس إلى الشروع فى التحرك مع نظرة إلى الحياة باعتبارها عملية موت يكون فيها الموت مختفيًا أو مدسوسًا تحت مؤامرة مُحْكَمة يكون فيها حتى المتآمرون مخدوعين. هذه المؤامرة لجعل الشخص ذاهلاً عن موته المحتوم تساعد على اشتراكه بصورة مكثفة فى أشكال الإلهاء هذه، وفى قيم العالم، إلى درجة أنه يمكن المرء أن يقول: "إن رسالتى هى أن أكسب مالاً بأكبر قدر يمكننى، إن رسالتى هى أن أملك سبع سيارات مثل شخص عرفته يومًا، رسالتى هى أن أحقق هذه الشروط التى وضعها الآخرون". إن المتآمرين يكونون مخدوعين، ويشتركون فى المؤامرة التى يعملون فيها بشكل ردىء. وهم عندما يفعلون ذلك، يشعرون أنهم صادقون وأمناء: لقد قبلوا الخداع.

إلى الممثلين الذين يقومون بإعداد "نهائى" - سبتمبر ١٩٦٩

To the Actors Preparing Terminal; September 1969



عرض "المحطة الأخيرة" *Terminal* (١٩٧١)
من اليسار رايموند بارى، تينا شيبارد (Tina Shepard) ، بول زيمت (Paul Zimet)،
جوآن شميدمان (Joanne Schmidman) وهنرى سميث (Henry Smith)

كان لتجربتى مع جيرسى جروتوفسكى هذا الصيف قيمة كبيرة فقد منحتنى قدرًا كبيرًا من الإثراء [الاغتذاء]، وأشياء كثيرة أتأمل فيها، وأشياء كثيرة أتساءل عنها وأشك فيها. إنه يستخدم مصطلحات تبدو محددة وواضحة لى. وهى تضع إطارًا ، وتربط بين ، الأفكار التى كان من الصعب - بغير ذلك - أن يتم توضيحها أو التلفظ بها.

إننى لا أتخذ بأية حال منهجه لفهم الموضوع منهجًا لى، وأنا مقتنع أن طريقة فهم "مسرح المعمل البولندى" Polish Lab Theatre للموضوع لا تفيدنا، لكن نوع التحدى الذى يجبركم [جروتوفسكى]على مواجهته، ومعاييره [أو محكاته] الصارمة لنقد-الذات كان لها تأثير مهم وذو مغزى فىَّ، وربما تلاحظون ذلك فى جزء من هذا الحديث.

إن الخطط تتغير وتمضى فى اتجاهات لا تتوقعونها بالضرورة، لكن معظم نقاط هذا الحديث يرتبط بهذه المجموعة وهذه القطعة التى نعمل عليها الآن.

أنا أعتقد أنه محتمل جدًا، بعد هذه القطعة، أن بعضًا منكم الذين يمثلون فى هذا العمل سيرغبون فى الإخراج وبدء عمل خاص بهم وعلى مسئوليتهم، وهذا سيكون جيدًا جدًا - لكن بعد هذا المشروع سأعمل بطريقة مركزة وعلى مقياس أو مستوى أصغر. وحتى مع أن هناك صعوبات كثيرة فى هذا النوع من الأشياء، فأنا أحب هذا العمل؛ لكنه صعب جدًا، جدًا، والفصل التالى من المشروعات التى سأبدؤها سيكون أصغر فى المقياس أو المستوى.

إننى أنوى أن أكون أكثر صرامة وحزمًا مما كنت من قبل فيما يتعلق بالتغذية المرتدة أو الارتجاعية والنقد. إن هناك بشكل ما نوعًا من الرشوة غير المرئية أن نقول إن شيئًا انتقاديًا يكون [فعلاً] "غير ودّى". ليس هناك ود أو صداقة بلا نقد. ومن الصعب بالنسبة إلىَّ أن أكون انتقاديًا بطريقة معينة، لكنى ألزمت نفسى بذلك.

بينما أوجه انتقادى، فينبغى لكم بالطبع، أن تعرفوا دائمًا أنه يمثل وجهة نظرى، لا "الحقيقة". ويمكنكم أن ترفضوه أو تقبلوه على هذا الأساس.

لا بد أن نجد الظروف التى تجعل النمو أو التطور ممكنًا ، لأن هناك أشياء كثيرة جدًا تتآمر ضد النمو، وحتى لو كانت الظروف نموذجية، فما زلنا نجد أن هناك مواسم للنمو ومواسم للتوقف. فالمناخ الذى يكون خلاقًا ومركزًا يكون مثل غرفة حضانة، وشىء خطير أن نخلط هذا المناخ الخلاق ببساطة بمناخ ودى.

أية لحظة يكون المرء فيها حيًا تكون بصورة كامنة احتمالاً ما وإمكانية ما للنمو. نحن مجموعة كبيرة ولسنا كلنا فى العملية نفسها فى آن واحد، ولذا فلو كان المرء عاجزًا عن التحرك فى لحظة ما ، فلا يجب أن يقف فى طريق اللحظة التالية.

الانضباط وضَبّط النفس والنظام تكون كلها ضرورية لأى شىء يتسم بالطموح، لكن الانضباط النهائى وضَبّط النفس المطلق يكون داخليًا. فلو قال لك شخص ما أن تقف على رأسك لمدة نصف ساعة، ثم تؤدى شَقلَبَة [سمرسولت]

ستين مرة، فقد يكون لذلك قيمة كمثال على عملية الانضباط، لكنه ليس الشئ الحقيقى؛ إنه مجرد فعل ما يطلبه منك شخص ما. عليك أن تجد الانضباط الضرورى بالنسبة إليك ، وهو انضباط تطوعى. وبسبب الطريقة التى تكون عليها الأشياء فى هذا البلد، فنحن غالبًا ما نتصرف وفقًا لأمر جَازِم أو "إمْلاء" لا تكون له علاقة أبدًا بأنفسنا. لا يجب أن نأخذ ذلك فى عملنا، لأننا، لو فعلنا، لن نكون قادرين على معرفة الدوافع الخاصة بنا. ما هو جوهرى وأساسى إذن، هو انضباط تطوعى نشط وقوى.

مسارح كتلك فى بولندا و"هولستيبرو" Holstebro فى الدانمرك تعمل من أجل انضباط خارجى مكثف لكى تستدعى تحكمًا وسيطرة داخلية متطابقة ومتماثلة. أحيانًا يتخذ الناس الانضباط الجسدى باعتباره غاية فى ذاته، لكن ذلك كله يكون مقصودًا لأن يؤخذ معًا. إن بعضكم يكون معدًا للانضباط، والبعض الآخر يكون كسولاً. وبعضكم يكون أكثر موهبة وآخرون يكونون أقل. وكونى قادرًا على أن أقول هذا هو جزء من - "الاستبداد" الخاص بموقعى كمخرج، لأن هناك فرصة جيدة لئلا نتفق على من يكون ماذا. لكنه مكانى هو الذى يخول لى أن أقوم باختيارت مبنية على تقييمى. على أساس من هذا السبب لم يكن هناك قط مساواة فى أى موقف إبداعى - رقص، صوت، رسم، كتابة، مسرح.

لا أحد فى هذه المجموعة ليس ملهمًا، ولا أحد غير مدرب، لكن كلنا بدرجات مختلفة وبتوجه مختلف - ونحن هنا نكون معًا.

خلال ساعات العمل لا يجب أن يكون هناك متزوجون أو مخطوبون أو "أعز الأصحاب" أو "أفضل الأصدقاء" – فقط قبل وبعد [ساعات العمل].

ما هو مهم فى عملنا هو أننا يمكننا بطريقة ما أن نكتشف وفيما بعد نتلفظ بأزماتنا . . . تلك الأزمة التى تخُصنا أو تتصل بنا. لكن أى نوع من الأزمة تكون؟ أزمة كسب العيش، أو إحباطات العلاقات الشخصية المتداخلة، أو قضايا الذكر والأنثى، أو ماذا؟ وراء ذلك أزمة تكون عميقة جدًا، وتتعلق بالافتراض الأول الخاص بـ "من أكون أنا؟"، لا باعتبارى "أنا أو الذات"، بل باعتبارى حياة مع "أنا أو ذات" خادعة أو متوهمة، وكمقدرة تكون عظيمة إلى درجة أن تتشكل مسئولياتنا عن طريق هذا المجتمع الضارّ والخبيث الذى يؤمن أنه من الأفضل تشغيل المطارات بكفاءة أكثر من الاحتفاظ بـ"مستشفى هارلم" مفتوحًا – حيث يكون مسارنا النموذجى مرسومًا ومخططًا بوضوح أمامنا والـ "يوتوبيا" التى يكون مقصودًا أن نهدف إليها تكون نوعًا من "ملاهى ديزنى" – يمكننا أن نرى شيئًا من الحياة التى نكونها من الداخل، الحياة التى نُشَكِّلُ عليها.

هذه الحياة يمكن تخيلها والحلم بها، وأحيانًا تجريبها. لو كان كل ما نبقى معه هو أشياءنا المعلقة أو المؤجلة، وكنا نعرف أنفسنا تمامًا فى علاقتنا بها ونشعر بالإثارة التامة فى عملنا حين نجد انعتاقًا معبرًا لها، فنحن لم نذهب بعيدًا جدًا.

(بالمناسبة، على كل واحد منكم أن يشاهد فيلمًا من إنتاج ديزنى خلال الشهر القادم ، لأن هذا هو فى الواقع ما يريدون لنا أن نفكر فيه).

إننا نُقَاد - مثل الثيران - فى اتجاه أن نفكر ونفهم وندرك بالطريقة التى نفعل بها ذلك. عندما تقف على قمة تل، وهناك سحابة تغطى الشمس، يكون الأمر كما لو أنه قد حدث كسوف للإمكانية أو الاحتمال. ثم، حين تعود الشمس، تتفتح الإمكانية مرة أخرى. وفى جزء ما يتم التحكم فينا من قبل "طقس" خارجى.

ما هو أقل وضوحًا هو الطريقة التى تتم بها السيطرة علينا ونقاد بها عن طريق معطيات المجتمع. إنه مجتمع غير متنور بقدر كبير، لكنه ما زال مجتمعنا- بيئتنا الخاصة بنا.

إنهم يجعلوننا نتعلّق بأشياء لا نهتم حتى بها، ونتخلى عن أشياء نتعلّق بها بشكل جوهرى. ونحن فى أحيان كثيرة لا نحتاج بالفعل لما نشعر أنه ينقصنا.

إننى أعزف على وتر هذه الظاهرة لأننا ما زلنا نعيش فى زمن ما بعد الفرويدية عندما يكون هناك اعتقاد بأن كل عوامل السيطرة تكون من الداخل، وأنها توجد بسبب "تكييف سيكولوجى".

بعد كل عام من العمل أفكر، "أية حزمة من الهُراء والنفايات تلك التى كانت فى العام الماضى". إن إحساسى فى وقت ما يكون: "الآن هو الإمكانية الوحيدة". ويقول بعض الأشخاص الذين قابلتهم، مثلاً، إنهم أحبوا أو كرهوا [عرض] *الأفعى*، أو عرض مسرحية/ *لعبة المهرج The Clown Play*، أو *أمريكا هوراه*، أو

عرض *التهام-الجسد* *The Body-Eating* - أيًا ما كان فأنا أشعر أنى مقيَّد باستجاباتهم. أحدهم يتملّق والآخر يؤذى أو يؤلم، لكن كلاهما يجعلنى أشعر أنى مقيَّد.

فى تلك الأوقات التى أشعر فيها بأن ثمة إطراء أو تملقًا يوجه إلىَّ، أعلو وأتضخم و"أتورم" بالافتخار الذاتى، وأشعر بأنى قد انتفخت فى صدرى ورأسى. إننى أعرف أنه من الأفضل لى أن أكون قادرًا على أن أنسى نفسى. فأنا عندما أنسى نفسى، أشعر أننى أكون ما يتصادف أنى أكونه فى المكان الذى أكون فيه - لا شىء آخر. لكن ينبغى استبعاد الشعور بكونى أنتفخ أو بكونى أجرح أو أؤذى. أنا أعتقد أن أفضل طريقة لسماع النقد هو القيام به فى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى هى قبول النقد بلا قيد أو شرط، وبهذا تدع نفسك مفتوحًا لتأمل كامل فيه. المرحلة الثانية هى أن تنظر إلى النقد بشك وتتأمله إذا كان متفقًا مع اتجاهك. والمرحلة الثالثة هى أن تستبعده تمامًا من وعيك، وقد استوعبت وتمثّلت مسبقًا أيًا ما يكون شرعيًا وصحيحًا داخل جهودك. إن رفضى أنا لكل ما يأتى قبل الآن ينبع جزئيًا من الشك العام الذى أحس به تجاه المسرح، وجزئيًا من حقيقة أننى أعرف أن كل ما فعلناه هو خدش أو "خربشة" السطح أو المَظْهَر الخارجىّ، والطبقة الأولى فحسب من السطح أو المَظْهَر الخارجى.

ما لم نرغب فى أن نواجه أنفسنا تمامًا، وننكبّ على المادة، ونتحرك معها، ونقبل الإحباط المتضمن فيها، فلا يمكن لشىء آخر أن يأتى بعد ذلك. إن مدى

جدية الممثل يكون له علاقة بالدرجة التى يعتبر بها التمثيل شيئًا يعمل متوغلاً فى أعمق موقع من ذاته. ومدى مهارته يعتمد على مدى نمو موارده، بحيث يمكنه أن يجسد بوضوح خبرته باعتبارها واقعًا مشتركًا معيشًا.

ما نعرفه عن شخص آخر يأتى من خلال الصوت والجسم. لو كان صوت الممثل محدودًا أو مقصورًا على تقديم تقرير عن الأصوات التى نستخدمها للمحادثة، ولو كان الجسم مثبَّتًا أو ملتصقًا بالمخزون ["الريبرتوار"] الخاص بالجلوس، والوقوف، واتقاء ضربة، فسيكون شناك نفس إمكانية التلفظ بوضوح بقدر ما يكون هناك مع تناول القهوة والفطائر الحلوة.

أنا لا أعنى ببساطة أن المَدَى أو النطاق الجسمانى والصوتى يكون مهمًا، بل أقصد أن الحساسية الكلية لها أهمية - بحيث يمكن للفك [أو الحَنَك] أو الجذع أن يُحقق وَصْفًا بنفس وضوح الاستخدام الكامل للجسد. إن أول شىء يكون علينا أن نفعله دائمًا هو أن نحرِّر الجسد والصوت من "الروتينيات" التى يقعان فيها فى الحياة اليومية، وننطلق من هناك. ونقدى سيكون من منطلق المكان الذى يبدو أن الأشياء قد حبست فيه. إن التوازن الذى يكون علينا أن نحافظ عليه هو الكيفية التى نعوق بها همتنا عن المضى فى اتجاهات غير خلاقة، ومتساهلة، وتحاكى اتجاهات اجتماعية ضاغطة، فى حين أننا فى الوقت نفسه نترك أنفسنا مفتوحين وفى متناوَل تيّارات مليئة بالحياة والنشاط والطاقة، يؤثر فيها مكان فسيح ولا نهائى يظل يكبر ويتوسّع. إن الأول يتطلب الإعاقة والإحباط، والثانى يستلزم أن يكون بعيدًا عن الطريق، وذلك توازن صعب فى الحفاظ عليه.

هذه القطعة [المسرحية] عن الموت - لماذا؟ لأن الموت مرتبط بالرعب الأكبر والفزع الأكبر. هذه المنطقة من الإحساس المرتبطة بالموت هى منطقة أعمق الأحاسيس والأحجية والألغاز. والموضوع هو الاحتضار لأنه أكبر الموضوعات المحرَّمة بوصفها مقدَّسة أو ملعونة (من كلتا الناحيتين: الشخصية والاجتماعية)، ولأنه موضوع علينا جميعًا أن نكافح كى نكون على مستواه ونلبيه، بمن فى ذلك كل متفرج، ولأننا جميعًا فى الموقف نفسه فيما يتعلق به.

لو كنتم تعتقدون أنه لا علاقة لكم بعدم دوامكم [أو بفنائكم] ، ولو كنتم تظنون أنه أمر ضد الحياة أن تعملوا فى هذا المجال، فأنتم إذن متورطون فى إرباك وتَعْمِيَة ذاتية. ولو كان موضوع الاحتضار ما زال يبدو لكم خارج الموضوع، فينبغى أن تفكروا بجدية فيما إذا كنت تريدون الاشتراك فى العرض من الأساس، لأننا يمكننا أن نبدأ من اهتمامنا، والاتجاه الذى ستتخذه المسرحية فى النهاية سيكون ما سنعمَل عليه معًا.

لو كنتم تعتبرون الموت باعثًا على الكآبة إلى درجة ألا تفكروا فيه، فأنتم إذن فى القافلة الخطأ [أو القطار الخطأ]؛ وسيكون عليكم أن تواجهوا ذلك، ثم تمضوا خلاله وفيما وراءه.

بالنسبة إلى هذه القطعة، ما لم تكونوا مهتمين بها، فلا تشتركوا فيها. وبينما نعمل عليها، سيكون الأمر شاقًا والوقت قصيرًا، وهذا هو الوقت الذى تحددون فيه اهتمامكم أو تقومون بتقييمه. والتعاون الذى ينشأ من خلال اهتمام مشترك أمر جوهرى.

نادرًا ما أبدى مديحًا أو إطّراءً فى الورشة. دائمًا ما أشعر أن معظمكم يكونون ناضجين بما يكفى لأن تعرفوا فى أثناء عملكم ما إذا كنتم تعملون من طبائعكم الخاصة بكم أم لا. ومع أننا يجب أحيانًا أن يوجه إلينا التأييد والتشجيع، فالمديح يكون خارج الموضوع، حتى المديح أو الإطّراء الذاتى.

إن علاقة العمل بالحياة، وعلاقته بهذا الطاقم [الـ "إنسامبل"] كمجموعة، وعلاقة أحدنا بالآخر داخلها، كل ذلك يشكل مشكلة معقدة وصعبة جدًا. وهناك طرائق كثيرة لحسم أو تسويّة هذه المسألة؛ وقد حدث أن أشخاصًا ومجموعات مختلفة وجدوا حلولاً مختلفة. ويمكننى أن أرى أنه ليس من هذه الحلول ما هو مضمون. لقد قلنا تقريبًا إننا مجموعة مهمة أو واجب [نؤديه] : إننا نعمل من خلال المشكلات لكى نؤدى عملاً كمجموعة. ونحن لا نلتقى بالتحديد لكى يواجه أحدنا الآخر فى نمط حياته - مواقفنا واتجاهاتنا وعلاقاتنا المتداخلة. لقد قال [كل واحد منا]، تقريبًا بصورة فردية: "لدى حياة خاصة تتكون من الأنشطة والأصدقاء الذين ربما يتداخلون مع "المسرح المفتوح"، لكنها منفصلة كذلك". إن كثيرًا من العمل الذى نقوم به يتطلب قدرًا كبيرًا من المخاطرة. والتجارب التى قمنا بها معًا قد شيّدت كثيرًا من الثقة، مما يجعل الإقدام على المخاطر أو المجازفات أكثر احتمالاً. وفى الوقت نفسه، فإن أحدًا لا يكون قادرًا على أن يمنع تمامًا "التفاهة" التى ننغمس فيها مع أصحاب البيوت حين نأتى هنا. عندما نبدأ العمل هنا، لا نكون قادرين على الارتفاع فوق الحسد والقَلَق أو التلهّف الشديد فى علاقاتنا الشخصية الخارجية. نحن ليست لدينا مَناعة ضد الإطراء.

إن توطيد عملنا ودفعه إلى الحياة ودفع الـ "إنسامبل" إلى المجتمع سيتغير بلا شك، لكن لأننا لا يمكن أن نغلق الباب على ما هو غث فى أنفسنا، فلا بد أن نصبح واعين به كى نخْضِعه للمهمة أو الواجب الذى يكون فى المتناول. سيكون هذا دائمًا مشكلة حية، كما هى الآن، وكما كانت فى كل المجموعات الجادة.

لا بد أن تقوم الحياة - والخبرة - بتعليمنا، وليس مجرد أن نقوم نحن بالتعليم. ولا يمكن أن يتم تعليمنا لو أننا نعرف مسبقًا ما ستكون عليه سمة التجربة. لا بد أن نكون على اتصال مع دهشتنا وذهولنا المستمرين، أو يمكننا فى أفضل الأحوال أن نحمى أنفسنا فحسب من الأضرار الصغيرة ، فى حين نمضى فى الحياة مثل "بروفة تكنيكية" [٢] .

المِثال أو النموذج الذى يكون لدينا فى أثناء عملنا على هذه القطعة هو مثال أو نموذج الطبيب. إنه يصبح مضطربًا وقَلِقًا تمامًا حين يدرس الأمراض. إنه يظن أنه لديه كل الأعراض. إنه يذهب إلى جناح من المستشفى ويرى الناس العاجزين أو الضعفاء ويرغب فى البكاء. وأول شخص يراه وهو يموت يجعله يتقيأ. والمريض الذى لا يمكنه عمل شىء من أجله يلقى به فى نوبة من الإحباط. وفى النهاية، يتحرك من خلال هذه المشاعر وفيما وراءها، ويبدأ فى الأداء بوصفه طبيبًا ويعيش حياته ويقوم بعمله. لو أننا توقفنا حيث نكون مكتئبين، أو حتى حيث نكون قنوعين وراضين بالتعبير فحسب عن اكتئابنا، فنحن نكون هواة. ولو كان جانب من الحياة، مثل الموت، مفزعًا وكئيبًا إلى حدّ بعيد، ورهيبًا ومروِّعًا

إلى درجة لا يمكننا معها أن نتصوره أو نتخيّله، فنحن نكون عالقين بالتفاهات الصغيرة التى نواجهها بنسبة أربع كل نصف ساعة باعتبارها المسألة الرئيسة أو النقطة الأساسيّة فى الحياة.

إن علينا أن نتصور ونتخيّل ونفهم تمامًا الأفكار الرئيسة فى المسرحية. إن لدينا من المشكلات فى تجميعها، واختيار [مشاهدها] والتدرب عليها ما يكفى لأن يشغلنا حتى ما وراء الأسابيع التى نعمل عليها فيها. إن التصور والتخيّل والفهم يكون مسألة فردية خالصة. منذ أن كنت طفلاً، كنت مصابًا بقصور فى القلب، وربما بسبب خبراتى مع الحالة التى عليها قلبى، فواقع الموت يكون أكثر قربًا منى، لكنكم لستم مضطرين إلى أن تضعوا أنفسكم خلال تجربة كهذه لكى تتصوروا [الموت] ، وتتخيلوه وتفهموه. ماذا يكون عليكم أن تفعلوه؟

إن إيجاد مجموع مفردات حول الاحتضار هو ما يكون علينا أن نفعله. وهو ليس أمرًا سهلاً، لكن عدم فعله سيقيدنا. فلا يكاد يكون هناك شىء له سمة شخصية أكثر من ذلك. وعليه، كيف لنا أن نجد مجموع المفردات التى يمكن صنعها من علامات أو إيماءات أو رموز تفهم ويعتقد بها بمعنى عام ومشترك؟ لقد كنا - خلال [تدريبات] الأفعى - قلِقين، وتنتابنا الهواجس، ويستحوذ علينا أثر قصة النشوء فينا، [كما يستحوذ علينا] اتجاهاتنا المتعلقة بالشعور بالإثم وبالرب الغاضب جدًا. والآن سنصبح قلِقين، وتنتابنا الهواجس، ويستحوذ علينا الاحتضار، لكن ليس بطريقة عاطفية.

إن الاتجاهات العاطفية تتعلق بالسعادة وبالإنجاز. وهذه المغالطة عن السعادة مدونة فى "إعلان الاستقلال Declaration of Independence"، حيث ينتهى الإعلان بصورة دراماتيكية بعبارة "مطاردة السعادة" كحق من الحقوق الأساسية. السعادة هى الهدف. السعادة هى متعة متواصلة. والمتعة هى بهجة لطيفة ومعتدلة، لكنها تستهلكنا وتلتهمنا وتستحوذ علينا، ومثل التذوق الأول لـ "قَسْتَر"، فكذلك فكرة السعادة تكون ذروة صغيرة ومتواصلة، وبعد ذلك نعود إلى "ملاهى ديزنى" والأسطورة الأمريكية – إنها نوع مؤكد من الإلغاز والغموض والخفاء الذى يشمل توهُّجًا دافئًا. إنها تكون خاصة بالحنين الجارف وبالتصوّف [الذى نجده فى] كوخ خشبى، بحيث إن الشخص الذى يطفئ كل شموع عيد ميلاده عدا واحدة سيترك وقد انتابه إحساس بالرُّعب. إنها رعشة أو أو إثارة صغيرة ليست آتية من أصل الفخذ والبطن، بل من العنق: مبدأ المحيط فى حَوْض استحمام منزلى. لقد تعلمنا أن نكافح ونبذل الجهد من أجل هذه الحالة قبل كل الحالات الأخرى، والكفاح وبذل الجهد يُغذّى مباشرة فى الـ "غبائية والبلاهة" الخاصة بنا نحن الأمريكيين. أنا أعتقد أننى مررت بتجربة التوهج الدافئ بطريقة استحواذية وبصورة كلية فى تلك المناسبات التى شعرت فيها بأننى "مسطول" من الهيروويين. إن الخروج من تأثير الهيروويين يكاد يكون الحالة الضِّدّ أو النّقيض، والتى تتبرأ من كل ما سبقها وتتكره، لكنى قلت لنفسى إن ذلك لا يهم، لأنه لمدة ساعة ونصف الساعة كان كل شىء مفهومًا بالفعل، وكان هناك تناغم وتوهج

دافئ. إنها نهاية قصة سندريللا، مع سندريللا المحبوبة وهى تنتصر على أختيها القبيحتين، ويتم إنقاذها أخيرًا على يد الأمير الثرى. إنه سحر.

كانت سوزان يانكوفيتش (Susan Yankowitz) هى كاتبة *المحطة الأخيرة*.

الموجز الأخير " *للمحطة الأخيرة*" FINAL OUTLINE OF TERMINAL :

استدعاء الموتى

الاحتضار الحافل أو الخلاق

تلقّى باطراد وإزالة

حركة

تنفس

شعائر بيولوجية

الرقص على قبور الموتى

التحنيط حسب القانون

المقابلة

الموتى يخرجون سالمين THE DEAD COME THROUGH

ماري لافو (Marie Laveau) والـ "جندي"

مستحضَرات تجميلية

العَدَّاء الذي لا يبدأ أبدًا

الموتى يخرجون سالمين THE DEAD COME THROUGH

الشاعر بالمسئولية

المحتضرون يؤدون الصلاة

تلقين المبادئ [التدشين]

الشهود

الموتى يخرجون سالمين THE DEAD COME THROUGH

المحكوم عليه بالإعدام والأغنية

التحنيط كما يتطلب القانون

المحتضرون يتخيلون الحكم عليهم

"حكم حياتك هو حياتك"

الهوامش

١- البـروفـة التكنيكيـة technical rehearsal ، وتكتب اخـتـصـارًا tech. rehearsal: مقصود بها إحدى البروفات النهائية للمسرحية التى تُحَدَّد فيها المؤثرات الصوتية والبصرية المختلفة: الصوت، والإضاءة ، وقطع الديكور، وما إلى ذلك (المترجم).

٢- بيرو : بلد فى غرب أمريكا الجنوبية تتبع النظام الجمهورى (المترجم).

(٨)

ملاحظات عن نفسى Notes on Myself

عندما كنت فى المدرسة الابتدائية، كانت أسرتى فقيرة جدًا . وفى أثناء هذه الفترة، كنت مريضًا بحمى روماتيزمية، وكنت أقضى وقتًا طويلاً فى المنزل، لأنهم لم يكونوا يستطيعون إرسالى إلى المستشفى. وبعد أن شفيت، وهو ما استغرق عامين تقريبًا، كان يتم "سحبى" هنا وهناك فى عربة أطفال، مع أنى كنت وقتها فى السابعة أو الثامنة من عمرى. وفى النهاية أرسلت إلى مؤسَّسة خيرية فى فلوريدا، تدعى "دار أمراض القلب القومية للأطفال National Children's Cardiac Home" ، وكنت فى [غرفة] منعزلة على مدى الأشهر الثلاثة الأولى، ثم وضعونى فى غرفة مع بعض الأطفال الآخرين، لكن فى الشهور القليلة الأولى – ستة، ثمانية أشهر – كنت [راقدًا] على ظهرى معظم الوقت. كان مناخ فلوريدا جيدًا بالنسبة إلى الأطفال المصابين بالروماتيزم. وكان كل شخص فى المكان مصابًا بحالات من مرض القلب، وكنا جميعًا أطفالاً.

انتقلت أسرتى من نيويورك إلى أيوا Iowa فى أثناء وجودى فى الدار، وكانت أيوا هى المكان الذى مررت فيه بتجربة العواقب المُتَعَمَّدة التى نتجت عن كونى بالمصادفة – يهودى المولد. وكنت – فى أثناء وجودى فى الدار – معتادًا الكتابة إلى أسرتى طوال الوقت وأقول لهم : "لم أعد أحتمل هنا. دعونى آتِ إلى البيت". كانوا قد قالوا لى، حين أحضرونى إلى المؤسَّسة، إننى لو لم يعجبنى الأمر

فسيعيدونى فى نهاية الأسابيع الثلاثة. وحين أخبرتهم فى نهاية الأسابيع الثلاثة أن الأمر لم يعجبنى قط، قالوا. "حَسَنٌ، يجب عليك أن تبقى".

بعد سنوات قليلة غادرت [الدار] بالفعل - "أعطيت الإذن بالمغادرة" كما أطلقوا عليها. ذهبت إلى "دى موين" Des Moines، حيث كانت أسرتى قد انتقلت، وكانوا غرباء بالنسبة إلىَّ. كان الأمر كله إدعاءً: كانوا يتظاهرون أنهم أسرتى، وكنت أنا أتظاهر أننى كنت وسط أسرتى، وكانت مسألة دقائق فحسب لنرى من سيخلع القِناع ويزيل الـ"ماكياج" أولاً، من سيتمكن من تمثيل الدور لفترة أطول. كان الأمر شبيهًا بتحدى شخص ما.

كانت هناك، حتى فى "دى موين"، فتاة سمينة جدًا، وكان يمكن لأى شخص تقريبًا أن ينالها -وقد وجدها الفتيان وكانوا يخرجون معها. كانت المسألة تتلخص فى أن تعطيها بيرة. كانت تشرب قبل أن تشرب أنت كما هو مفترض - أعنى، كانت البيرة هى الشىء الوحيد الذى كان يمكنك الحصول عليه فى "دى موين"، أو كانت كذلك وقتها، وكان عليك بعد ذلك أن تكون سنك واحدًا وعشرين عامًا ، وعليه تكون قد وجدت طريقة للحصول على هذه الفتاة (التى كانت فى الخامسة عشرة أو السادسة عشرة) [أحضر] بيرة وسيمكنك مطارحتها الغرام. كانت تعانى البدانة والصلع، لكن ذلك لم يكن يحدث أى فرق؛ كان الأمر كله جزءًا من "إحراز نقاط". فأنت تحرز نقاطًا بسبب أنك "عملتها" معها. ولم تكن هى تحرز أى نقاط: كانت تخسر نقاطًا.

لم أكن مدركًا حتى وقت متأخر جدًا لنظام النقاط. كان شيئًا يؤثر فيك ويسيطر عليك بدرجة أكبر عندما لا تكون مدركًا له. كنت يهوديًا وفقيرًا ولوطيًا [مثلى الجنس أو شاذ جنسيًا] فى "دى موين"، فى أيوا، حيث خسرت نقاطًا كثيرة إلى درجة أنى كنت من بين الساقطين.

إن بُغْض الذات عند شخص ما يكون مقياسًا لفعالية النظام الجائر والقهرى الذى يعيش فيه. وأنا حين قبلت حكم من حولى واستوعبته داخلى، كنت "فى مكانى". هذه علامة على نجاح نظام جائر وقهرى، على السُلالات غير البيضاء و"الهامشيين" أن تتعامل معه، كخطوة أولى نحو أن تصبح متحررة من هذا النظام.

إننى أرى الآن، داخل عقلى، كيف فَصَلْتُ ما كنت أفكر فيه - مستوى الحلم - عما فعلْتُهُ.

ماذا أعنى بـ "مستوى الحلم"؟ لو كان مصور سينمائى يتبعك أينما تذهب ويلتقط صورتك، مسجلاً كل شىء، ثم يصبح فى الإمكان أن يكون كل شىء يسجله فعليًا؛ فسيكون ما تبقى حلمًا. إننا عندما ننام، فحياتنا/الحلم - مرة كل ساعات كثيرة - تتناقض وتضع موضع الشك الأساس الكامل لمنطق يقظتنا. لو تم تمثيل كل تخيلاتنا فى اليقظة، فسيُستَبْدَل فى الحال تخيلات جديدة.

إن كثيرًا من الأشخاص يعيشون كما لو أنه لم تكن هناك أية أحلام - ليس فحسب أنه لا يوجد أحلام فى الليل، بل إنه ليس هناك حياة/ حلم أبدًا. منذ

فترة قليلة مضت رأيت مسز نيكسون فى التليفزيون، وهى تصل إلى بيرو ١٦، وتخبر مواطنى بيرو أن كل أمريكا تضعهم فى ذهنها وفى قلبها، وكانت الطريقة التى تتحدث بها، والطريقة التى ظهرت بها - و"عرضها" فى مجمله - كان كما لو أنه لم يكن هناك أية تناقضات.

إنى أواصل اهتمامى بمسألة ما الذى يعطى شرعية لشىء ما. مثلاً، خذ اثنين، ولدًا وبنت فى المدرسة الثانوية. هو فى فريق كرة السلة فى المدرسة، والبنت فى ناد للخياطة، ويجد هو فى فريق كرة السلة رفيقًا، أو لاعب كرة السلة آخر، وتجد هى طالب اقتصاد منزلى، ويأخذان مواعيد غرامية مزدَوجة أو ثنائية. كل شىء أُعْطِىَ شرعية، ازدَواجيتهما تكون شرعية لأنهما ينظران أحدهما إلى الآخر، ويريان نفسيهما وقد تضاعفا أو أصبحا نسختين مطابقتين. هما يجدان شيئًا مشتركًا يستمتعان به، سواء أكان مباراة كرة السلة، أم فيلمًا، أم نزهة فى سيارة. إن الأمر يصبح شرعيًا عن طريق شهادة شخص آخر على الأهمية نفسها، على الأشياء نفسها، بأنها مهمة وذات مغزى.

(٩)

ملاحظات حول "الأفعى" Notes on The Serpent

اللعنات من *الأفعى* Curses from The Serpent

لأنك أكلت

من الشجرة التى أصدرت إليك الأمر بشأنها،

قائلاً: لن تأكل منها،

فملعونة الأرض من أجلك وبسببك.

والآن سيحدث فَصْل

بين الأحلام داخل رأسك

وتلك الأشياء التى تعتقد

أنها خارج رأسك

وسيتقاتل الاثنان داخلك.

كان هدفنا فى " *الأفعى*" هو أننا ينبغى أن نعيد بشكل تام فهم منطقة الخَجَل والشعور بالخِزْى، فى ضوء إعادة قص الحكاية. إن النص يتبع رواية "النشوء"،

ويُعد فى الوقت نفسه رفضًا وإنكارًا لما تقدمه من افتراضات. ما هو جذَّاب بعمق فى أساطير الكتاب المقدس هو اكتشاف أن إفتراضاته هى الآن الأساس المَخْبوء أو المستور لكثير من اختياراتنا. كان هناك فى *المحطة الأخيرة* اهتمام أكثر طموحًا: أن نرى أنفسنا، بأوسع الطرق، كجزء من عملية الطبيعة، وأن نرى الاحتضار جزءًا من تلك العملية، فأن نتمثل تلك الفكرة - بقدر ما يمكن لأى شخص أن يقول إن أى شىء يكون حقيقيًا - سيكون له بالفعل أثر عميق فى العيش فى الحاضر.

إنك ستدفع إلى التفكير،

ومع أن عددًا من أفكارك سوف تعْلى من شأنك وتمجدك،

فكثير من أفكارك ستجلب لك الأسى،

وتتسبب فى نسيانك لمجدك.

أنا أظن أن المسرح يمكن أن يمحو وينكر الرموز. وبإمكانه أن يفعل ذلك بأن يجعلها مرئية، بأن يظهر للناس أنها واجهة لجسد، وبأن يظهر الجسد الذى تكون [هذه الرموز] واجهةً له.

إنك سوف تستخدم عقلك

لا لكى تفهم، بل لكى تشك.

وحتى لو فهمت،

فتظل يعتريك الشك.

إن النص يعطى بناءً من أجل تمثيل القصة، وهو يتضمن أماكن للفرقة للارتجال. ونادرًا ما يكون أداء الارتجال ناجحًا دون إطار يحتوى ما يجرى فى المكان بأسلوب غير لفظى، وغير حرفى. ومنطلق الارتجال يكون داخل القصة، كما هى الحال فى النشوة التى تعترى آدم وحواء بعد قَضْم التفاحة. لكن بمجرد أن يكون الممثلون فى المسرح، ويقومون بتمثيل وتجسيد استكشاف هذه النشوة، فهناك واقع آخر للناس – ممثلين ومتفرجين – وهنا يكون المكان الذى تقع فيه مواجهة مُرْهَفة ورقيقة، غامضة ومُلْغِزة. هذه المواجهة لا تكون "مصنوعة"؛ بل "مسموحًا بها". إنها لا تعرض فى تلك اللحظة، بل "يطلق سراحها". ولا يتسبب فيها لا الممثلون ولا المتفرجون، بل الصمت بينهما.

فى النهار سوف تتحمّل

نفس التَشَوُّف والرغبة الشديدة كما تكون الحال فى الليل،

وفى الليل سوف تتحمّل

نفس التَشَوُّف والرغبة الشديدة كما هى الحال فى النهار.

ومنذ الآن فصاعدًا سوف تشعر بظمأ وتوق شديد ورائى.

إن المرء لا يعرف أبدًا ما إذا كان الشيء هو الذى يتغير، أو إدراك المرء له، لكن شيئًا ما قد "تحرك". والشيء في هذه الحالة هو العرض، والعرض هو موضوع للتأمل. لو كان الممثل يستجيب لأدائه هو بنوع معين من التقدير والإعجاب، فربما يمنع الجمهور من الاستجابة. ولو تمكن المتفرج من أن يقول، "كم كان الممثل متأثرًا!" فهذه الاستجابة لا تدع العرض يؤثر فيه. ومع ذلك فلا بد أن يكون الممثل متأثرًا، وفي الوقت نفسه لا بد أن يختفي، كما في [تعبير] ييتس: "من يمكن تمييز الراقص من الرقصة؟"

إننى أعتقد أن الشخص ينبغى أن يكون "متأثرًا" في المسرح: شيء ما ينبغى أن يؤثر، شيء ما ينبغى أن يحرِّك أو يثير، لكن لا ينبغى أن يحرك أوتار القلب فحسب. إن المنظور الذى يراه من ذلك هو الذى ينبغى أن يتغيّر أو يتحول.

حينما يوجد أولادك لارتكاب القتل،

ستقوم أنت بسن قوانين.

لكن هذه القوانين لن تكون ملزمة.



"الأفعى" *The Serpent* (١٩٦٨)
الصف الخلفى : سينثيا هاريس (Synthia Harris)، شامى شايكين
الصف الأمامى: تينا شيبارد، جيم باربوزا، رون فابر، رالف لى، بيتر مالونى).

إن للحيّة أو "الأفعى" لسانًا جذابًا جدًا. وهى تتكون من خمس أشخاص، ولا يمكنك أن تميز أيهما يكون الشجرة، وأيهما الأطراف، وأيهما "الأفعى" التى تتحرك هنا وهناك. ولسانها يكون أخّاذًا ولافتًا للنظر بشدة. وهو يواصل الخروج والحركة هنا وهناك. وتكون حواء منبهرة بها [الحية] والحية تحاول إقناعها بأكل التفاحة، وتشرح لها [حواء] لم لا يمكنها أكلها. وتتجه إليها وتنظر إليها، فتقول لها الحية: "هل صحيح أنه يمكنك أن تفعلى أى شىء عدا الأكل من الشجرة؟"، وتقول [حواء] : نعم، أنا حتى لست مسموحًا لى بأن ألمسها". ويسألها – الرجال [الذين يجسدون] الحية، ماذا سيحدث لو أنها لمستها، وتقول: "قال آدم إننى سأموت". ويقولون: ولا حتى اللمس ... ليس اللمس ... ليس لمسها!"، وينصحونها بأن تلمسها، وتقترب منها، ويأخذون تفاحة ويلمسون حواء. ويقولون: "هل أنت ميتة؟"، وتقول : لا أدرى". ويقولون: "إذن فأنت لست ميتة! والآن وقد لمستها، ولست ميتة، فلم لا تأكلى؟"، وتقول: "هذا المكان، هذه الجنة، "عدن" هذه، سأتخلى عن هذا كله". ويقولون، "هذا صحيح ... هذا صحيح أنك ستتخلين عن هذا، لكنك لا تعرفين ماذا سيكون الأمر عوضًا عن ذلك، لو أنك أكلت". وتقول: "لا أريد أن أتخلى عنه". وعندئذ يقولون : "لا ينبغى أن تأكلى .. هذا صحيح ... لو أنك تشعرين أنه لا ينبغى لك أن تتخلى عنه ... لكنك لا تعرفين أبدًا أية عوالم أخرى هناك". ثم يقولون، "هذه الجنة ... كل هذه الشجيرات ... كل هذه الحيوانات ... كانت متخيلة فحسب فى ما مضى .."

بعد ذلك تصبح المسألة مسألة خطأ أو صواب، إذا فعلت هذا أو ذاك. ثم يقولون، "يجب أن تفعلى ما تريدينه". وتقول هى: "ماذا لو أن ما أريده هو أن

أستمع إلى الرب وليس إليك؟". وبمجرد أن تقول حواء ذلك، تكون الأفعى قد كسبت الجدال؛ إنها تفعل ما تريد أن تفعله. إنها هذه النقطة التى تتناول عندها التفاحة، ليس حين يقنعونها، لكن فى اللحظة التى يكون لها الاختيار - اختيار واضح ومفتوح. وتأخذ التفاحة: هذه هى اللحظة التى تخالف فيها قانون الرب كما قيل لها. ووفقًا للقصة الدينية، فهى أيضًا لحظة تبدُّد الجنة، لحظة انهيار "عدن".

ملعونة، ستلمحين "عدن"

كل أيام حياتك.

لكنك لن تعودى ثانية.

ولو كان لك أن تأتى،

فلن تعرفيها.

النقطة التى يحدث عندها أن نشارك - كمجموعة وكأفراد - فى الأفعى هى اللحظة التى تحدث فيها اللعنات. إننا نسأل: "كيف أصابتنا اللعنة؟ وما اللعنة؟" اللعنة فى هذه الحالة تعنى شيئًا ما يكون إلى الأبد، شيئًا ليس له أن يعكس أو يُعَدَّل. ما الذى نمر بتجربته بهذه الطريقة - محبوسين، وثابتين، وغير قابلين للتغير؟ لقد تحدثنا وتحدثنا عن اللعنات، ومن خلال هذا كله قام جان-كلود فان ريتالى بتركيبها. كانت تلك فى الواقع فترة مهمة بالنسبة إلينا، فكلما اتفقنا كلنا على أى شىء، يكون ذلك حدثًا.

إحدى اللعنات يقول الرب فيها:

وسيعيش أولادك فى خوف منى.

وسيعيش أولادك فى خوف منك،

وسيعيش أولادك فى خوف بعضهم من بعض.

وستخاف أنت من كل شخص آخر،

وستكون خائفًا حتى من نفسك.

إن الخوف والخزى يعتبران أبناء عم أقرباء؛

نحن من المفترض أن نكون خائفين.

لقد قمنا بأشياء كثيرة جدًا، العديد من التجارب. كنت أظن أنه ربما كان ينبغى لآدم وحواء أن يبدآ بكونهما عاريين، وأننا ينبغى أن نقوم بالتجريب فى ذلك. لو أننا جميعًا فى الجنة والرب يقول: "أنتما عاريان"، فكيف لنا أن نعرف ماذا يكون إحساس ذلك؟ هناك خجل وعار فى العرى.

وفى النهاية

ستكبر الأرض وتنمو مثل ثوب أو كساء

وتكون مُهمَلة ومنبوذة منى.

من الصعب المبالغة فى تأكيد أهمية جهد المجموعة، فقد كان التعاون يتطلب من كل شخص أن يوجه إلى نفسه الأسئلة الرئيسة: ما تصوراتى أو تخيّلاتى الأولى عن "الرجل الأول"، و"المرأة الأولى"، وعن "أول اكتشاف للجنس"، وعن "الرب" والأفعى، و"جنة عدن"، و"الجريمة الأولى"، و"قابيل وهابيل"؟ كانت هذه أسئلة تتعامل مع ما نتذكره بشكل شخصى عن "المرة الأولى". إنها الأسئلة التى توقفنا عن توجيهها منذ الطفولة. وكان لدينا قصة "سفر التكوين" لنوجهها من خلالها.

ملعونًا، ستكون وحيدًا.

لأن أيًا ما تفكر فيه،

وأيًا ما تراه أو تسمعه،

سوف تفكر فيه وتراه وتسمعه، وحيدًا.

ومنذ الآن فصاعدًا سوف تشعر بتوق شديد إلىَّ.

أخيرًا، توقفنا عن توجيه تلك الأسئلة لأنها كانت بلا إجابة (حتى مع أننا قمنا بإعطاء أو تخمين إجابات). وفيما بعد استعضنا عنها بأسئلة "بالغين" قابلة للإجابة.

إلى الممثلين الذين يجهزون "الأفعى" - ربيع ١٩٦٨

To the Actors Preparing The Serpent - Spring 1968

يعتبر "المسرح المفتوح" حكومة مصغرة كما هى الحال فى أية مجموعة أو أى تنظيم. والأمر يكون صعبًا دائمًا لأنه ليس هناك أشق من التوافق الفعلى مع أشخاص آخرين، عدا التوافق مع ذاتك.

إن المشكلات داخل الجماعات غالبًا ما تَثَبَّت على قضايا أو نقاط خلاف معينة، وعلى أشخاص بعينهم، لكن عندما يعتنى بهذه النقاط، وبهؤلاء الأشخاص، فسرعان ما تحل محلها نقاط أخرى وأشخاص آخرون؛ لأن ما تم حفره والتنقيب عنه يكون مستوى أعمق وغير منطقى. المشكلة هى أن المسرح عليه فى النهاية أن يقدم عرضًا بطريقة ما، وتقديم العرض يكون عبارة عن مشاركة. وفى حالتنا يكون العرض هو نقل عمل خاص إلى العالم. ولو كان ممكنًا أن ننقل عمل الورشة فحسب إلى المتفرجين، فسيكون ذلك أمرًا واحدًا، لكنه ليس كذلك. فالعرض يتطلب نوعًا آخر من الإعداد. إنه يكون عملية ولادة، والألم والصدمة الخاصة بالولادة تكون جزءًا من الانتقال من الخاص إلى العام.

تأملات - ربيع ١٩٧٠ Reflections - Spring 1970

كنت أفكر فى الشهور القليلة الأخيرة أنه ربما لا أرغب فى البقاء فى "المسرح المفتوح"، بل فى أن أفعل أشياء أخرى. قبل ذلك كان نادرًا ما كنت أشعر بإغراء

أن أفعل أى شىء خارج "المسرح المفتوح". وأنا أسأل نفسى: "لماذا؟" السبب هو أننى أشعر بأننا ملتصقون وباقون فى أماكننا [متوقفون، وربما عاجزون عن الحركة أو التقدّم]. لقد أصبحنا قابلين للتنبُّؤ [لا جديد] وأنا قلق جدًا بصدد أننا لن نكون قادرين على الوصول إلى العمل الأساسى فى "*المحطة الأخيرة*"، لأن أفراد المجموعة تشعر بالانشقاق والتمزق. سيبقى بعضكم وسيذهب بعضكم، وستكون هناك مشاعر معقدة كثيرة بخصوص ذلك، مما سيخلق قدرًا كبيرًا من الارتياك، وربما لا نستمر بعد هذه الفترة. إننى قلق بشأن ذلك، لكن يبدو لى أن المجازفة ستكون أكثر أهمية من المضى على النحو الذى نفعله.



عرض " أمريكا هوراه" America Hurrah (١٩٦٦)
الصف الأول، رونى جيلبرت (Ronnie Gilbert)، جويس آرون (Joyce Aaron)،
جيم باربوزا؛ الصف الثانى، بيل ماسى (Bill Macy)، هنرى كالفرت (Henry Calvert)
الصف الثالث، كونارد فاوكس (Connard Fowkes)، سينثيا هاريس (Cynthia Harris).

إننا نعيد باستمرار تسمية العدو. أحيانًا يكون العدو هو العرض، ذلك أنه فى الانتقال من المرحلة الارتجالية إلى مرحلة العرض، لا يكون هناك حاجز [درابزون"]. إنه شىء صادم جدًا، كل هذا التغيير. لقد تعلمت أن ما هو مؤكد فى الورشة يختلف تمامًا عما هو مؤكد فى العرض. فى البداية لم أكن أعرف كيف بالضبط يكون ذلك مختلفًا – أن الممثل فى نوع من الالتزام يكون غير مستعد فى الواقع للنوع الآخر.

عندما بدأ "المسرح المفتوح"، كنا فحسب مختبرًا خاصًا. كنا نقدم عروضًا، من حين إلى آخر، لكنا كنا فى المقام الأول مختبرًا يؤدى عملاً ناقصًا [أو غير مصقول]وبعد ذلك، مع "*رقصة فيتنام*" *Viet Rock*، التى كتبتها ميج تيرى (Meg Terry)، أصبحنا مجموعة مختبر تؤدى عملاً منتهيًا، والذى – وإن لم يكن قد بدأ بهذه الطريقة – وصل إلى أن يكون مغامرة "تجارية". وقد حدث الشىء نفسه مع" *أمريكا هوراه*" *America Hurrah*، لكنه استغرق طويلاً حتى يحدث. كان جان-كلود فان إيتالى يكتب المسرحيات ويحضرها إلينا، لكن –على عكس *الأفعى*– لم يكن يعمل عليها بشكل ارتجالى مع الممثلين، بل كان يوجِّه نفسه أو ينكبّ على أىّ ما كان يجذب اهتمامه فى التمارين والموضوعات أو الأفكار التى كنا نعمل عليها (فيما عدا [عرض] "*فندق على الطريق العام*" *Motel*، الذى كتبه بشكل مستقل). كانت هناك مسرحية، وكان هناك منتج، وكان هناك موقف تجارى، ووافقنا على القيام بها، وقمنا بها.

إنك كممثل يكون لديك اختيار: يمكنك أن تحدد نفسك بالشروط التى حددك بها النقاد، أو المتفرجون، أو زملاؤك فى المسرح. لو أنك حددت أو عرفت نفسك بهذه الشروط الخارجية، فلديك مسار واحد فقط، أن تواصل على هذا الطريق الذى تسير فيه. وقد رأيت كم هو صعب على الناس ألا يقبلوا التصنيف الذى أعطى لهم من أناس آخرين. إن الأمر يصبح نوعًا من المسئولية، فأنت تأخذ على عاتقك مسئولية أن تكون شخصًا ناجحًا. وبالنسبة إلينا لم يكن هناك قوة دافعة باقية لأن نفعل أى شىء آخر، ولأن نقوم بأى بحث. لم يكن هناك لا الوقت ولا المساحة. كان نُعَامَل باعتبارنا "نجاحًا".

بعد ذلك، الأفعى: منذ البداية، كان لدينا مجتمعًا "يوتوبيًا" صغيرًا. لم يكن بالإمكان أن يكون الأمر أفضل من ذلك. لم يكن هناك خطأ سائد واحد. كان كل شخص مراعيًا لكل شخص آخر، وكنا نحافظ على قاعدة صارمة، وإن كانت غير منطوقة، من الود بين بعضنا بعضًا. بعد ذلك، ومع بداية الإعداد للعرض، كان بدأ ينمو نوع من الرُعْب، وانتقل هذا الرُعْب خلال كل خطوة من خطوات التنفيذ الفعلى لـ "الأفعى" على المسرح. الرُعْب الذى بدأ فى بداية العملية استمر طول الوقت. وبينما كنا نقترب أكثر فأكثر من مرحلة العرض الفعلى، كان الأمر يصبح أسوأ بالفعل. كان كل عرض أشبه بتأكيد خيبة أملنا، على الرغم من – أو جزئيًا بسبب – النجاح الجماهيرى. ثم ذهبنا بها إلى أوروبا، وكان كل شىء صعبًا: الأفراد أحدهم مع الآخر، والممثلون فى علاقتهم بالعمل، وعلاقتهم بى، وفى علاقتهم بفان إيتالى. كان كل شىء بعيد المنال وفى حالة تعسّر. لا شىء كان

ناجحًا. وكان هناك إحساس بالخيانة، أو بأنه قد غرر بنا، وبأن كل واحد فينا قد غرر بالآخر بشكل ما. وعندما عدنا من الجولة، كانت المسألة هى ما إذا كنا نقوم بجمع وانتقاء القطع أم لا.

انتقينا بعض القطع [المسرحيات] فى البداية قررنا ألا نعرض الأفعى مرة أخرى، لأنها كانت تمثل تلك الفترة الفظيعة، وبعد ذلك قمنا باختيارها، وعرضناها مرة أخرى، وبشكل ما، ومع هذا كله، عدنا إليها، وأعدنا فى الواقع تكوينها، وصقلناها. وعندما عرضناها، كانت جيدة. كنا قد تحملنا بشكل ما تلك الفترة البالغة الصعوبة.

(١٠)

ما يسمى بروح العصر لا يكون فى الواقع سوى روح المرء التى ينعكس فيها العصر.

جوته

ملاحظات من صيف ١٩٧٠ Notes from Summer 1970

كانت قصة طويلة. لم يكن [عرض] *المحطة الأخيرة* صعبًا بقدر صعوبة عرض الأفعى فيما يتعلق بالعلاقات المتداخلة بين الأشخاص، مع أنه كان صعبًا من وجهات نظر أخرى. فبمجرد أن بدأنا العمل على "*المحطة الأخيرة*"، شرعنا فى الانتقال إلى استجاباتنا أو ردود أفعالنا الشخصية تجاه الاحتضار. كنا نحكى أحدنا للآخر قصصًا. كانت تينا شيبارد تحكى عن أمها، التى كانت مصابة بالسرطان، وتحدثت عن تجربتها فى رؤية أمها وهى تتدهور، وعن "الأداء" أو العمل الذى شعرت أنها تقوم به باعتبارها الابنة. عادة يكون الشىء الأول الذى يقوله شخص ما عند دخوله مستشفى هو، "أنت تبدو فى حالة جيدة جدًا"، أو "إنك تبدو أحسن حالاً"، - وذلك لكى يضع هذا الشخص [المريض] ضمن الجنس البشرى مرة أخرى. كانت حكاية تينا تدور حول معضلتها فى فعل ذلك. فى مكان ما من الحكاية كانت توجد عبارة "إننى أراك (لأمها)، لكنى لا أراك تحتضرين (لنا)". كان هناك أكثر من ذلك بكثير فى الحكاية، لكن هاتين العبارتين والإيماءة الخاصة المتعلقة بالإخفاء والإظهار أصبحتا شعارًا ورمزًا للحكاية.

لدىَّ حاليًا جدول/برنامج ثقيل ومحدَّد جدًا، وطاقة محدودة جدًا، لكنى ما زلت أريد أن أقوم بمزيد من الفعل المباشر، والفعل السياسى على وجه التحديد. إنَّ لدى آراء كثيرة بشأن الكيفية التى ينبغى أن يحدث بها "العصيان المدنى"، وأنا أشعر بقوة أنه ينبغى أن يحدث. بالنسبة إلىَّ، يكون كل شىء من الأشياء الواقعية أو الملموسة التى أفعلها، مثل الخطة المبدئية [المسودة]، هو أن أجد طرائق يمكننى فيها أن أدمِّر أو أهدم النظام، بداخلى وفى الخارج.

هناك اتجاه فى المسرح الرمزىّ [الباطنى] الحالى هو القول بأننا منقسمون إلى ذوات خارجية (اجتماعية) وداخلية، وأن "الإنسان الداخلى" يكون صادقًا وحقيقيًا فى مقابل "الإنسان الخارجى". والذات الداخلية تكون دائمًا وحيدة، وفى اتجاه نفسها. إنه الإنسان عديم الشكل بعض الشىء، والمذهول والمرتبك الذى يكون داخل "الإنسان الاجتماعى" والمحمى أو المرفوض من الإنسان، لكنه لا يختفى أبدًا. ولأنه لا يختفى أبدًا، فمن المفهوم أنه يكون صادقًا وحقيقيًا بدرجة قصوى لكل ما يكون صادقًا وحقيقيًا. إنه الحضور الدائم وصعوبة انقياد الإنسان الداخلى، لأنه – بالتحديد – يكون عاجزًا دائمًا عن أن يعطى اسمًا، أو أن يقاد، أو أن يتم "تجميعه" أو "تركيبه"، مما يمنحه شكلاً أو مظهرًا أعظم للصدق.

إن ذلك كله يفترض أن "الإنسان الداخلى" لا يكون عرضةً للتمرين وإعادة التعلم، مثلما يكون "الإنسان الخارجى". وهذا يفترض أن الذات الخارجية تكون مبرمجة إلى درجة أنه يجب على المرء أن يتجه إلى الداخل من أجل التلقائية. إنه

يفتـرض أن الذاتين تكونان بالكاد مـرتبطتـين، أو تكونان مـرتبطتـين على نحـو هزيل. ويفترض أن ما نكون عاجزين عن مشاركته فقط هو الصادق والحقيقى. ويفترض أن ما يكون صادقًا لا يمكن أن يمس من أجل أن يظل صادقًا. والنتيجة أن يمثل هذا الذات الداخلية باعتبارها "الروح"، والتى تظل - بصورة تطوعية - مسجونة من قبل ذات خارجية، والتى تتآكل عن طريق العالم، والنتيجة أيضًا أن يمثل ذلك الذات الداخلية باعتبارها مثقلة بتاريخ عُضال وميئوس منه من الخطيئة.

عندما كنا فى فترة ربيع ١٩٧٠، لم نكن حتى متفقين معًا على تجربة الذهاب إلى السجن لتقديم العرض. وقتها، كان هناك جزءٌ من التجربة كلها يشمل التجريب فيما يتعلق بالمتفرجين، وبالجهود المتعلقة بالعروض، وبالظروف التى يمكن أن تجبرنا على فهم الأشياء التى لم نكن قد فهمناها من قبل. لو أمكننا أن ندخل السجون، ولو أمكننا أن نصل إلى المدارس الثانوية، ولو أمكننا أن نصل إلى مقاهى الجنود[1]، ولو أمكننا أن نقدم عرضًا فى هذه الأماكن، ولو أمكننا أن نجرب الاتصال بهؤلاء المتفرجين، أو نجرب الفشل فى الاتصال بهم، فسيمكننا أن نقول: "نعم، إننا لم نجد عوامل مشتركة مع جمهور المدارس الثانوية، لكننا سنحاول أن نعمل من خلال جمهور مقاهى الجنود، أو سنذهب بدلاً من ذلك إلى مواقع السجون". المسألة هى: لو أننا كنا فى مواقف تستدعى منا تأملاً، فأظن أنه علينا أن ننظر إلى الأشياء من نقطة ذات ارتباط أعمق، وأنه ينبغى أن نصل إلى فهم سياسى أكبر.

الطريق و"الجلمود" (٢) The Path and the Boulder

إن العينين تقعان فى الرأس، وجزء من العين نفسها يكون فى حالة مواجهة للداخل - الجزء الأعمى، لكنه جزء كبير.

ومع ذلك، فالجزء الذى يرى هو ما يكون مواجهًا للخارج - يرى طول الوقت.

لو أنى سرت فى اتجاه ما وهناك "جلمود" فى الطريق، فسأدور حوله - لو أننى رأيته كجلمود. ربما أحطم السياج، أو أدور حوله أيضًا.

ماذا أنا فاعل؟ هل أؤسلب نفسى بحيث يمكن للآخرين أن يرونى؟ أكبح نفسى بحيث لا يرى الآخرون أنى أكبح نفسى؟ هل ألعب فى أثناء الاحتضار، وأحيانًا فى أثناء التفكير؟

إننى ألعب/أمثل لعبتى/مسرحيتى.

إلى الممثلين: تدريبات /المحطة الأخيرة To the Actors: Terminal Rehearsal

فى فترة معينة من العام الماضى ظننت أننى كنت فى الأيام الأخيرة من حياتى، وكنت أحمل داخلى جُمْجُمتى [عقلى] حيث لا يمكن لأحد أن يسمعنى. كنت أنتحب، وأبكى، وأصرخ، وكنت أموت وأنا غير راغب فى ذلك. كنت أساوم الأقدار، وأكذب على نفسى مرة ومرات. إنك تظن وأنت على أبواب الموت أن الكذب سيتوقف. ليس بالنسبة إلىَّ.

كنت أقول لنفسى إننى كنت أحس بأشياء لم أحس بها، وقمت "برشوة" الناس من أجل الشفقة. وتعلمت منذئذ أننى لن أموت بهذه السرعة؛ فأنا أعمل بشكل فعّال، وحين لا أعمل بهذا الشكل الفعّال، فهناك عملية قد تحييني وتحفظنى حيًا لمدة أطول. إن الاحتمالات هى أن بعضكم سيعيش بعدى، وهناك احتمال أن يرحل شخص ما فى هذه الغرفة قبلى، من خلال حادثة أو مرض. ليس هناك طريقة للتنبؤ بأى من ذلك ، لكننا كلنا هنا الآن. هذا هو "رقم واحد". كلنا سنغادر هذا العالم يومًا ما. وهذا هو "رقم اثنين". إن لدينا صلة بكلتا هاتين الحقيقتين المتعلقتين بنا. و فى الواقع أنهما تتداخلان بقدر تداخل الليل والنهار. والتركيز على [حقيقة] واحدة سيكون استدعاءً للحقيقة الأخرى. "أنا أراكم. أنا لا أراكم تحتضرون. أنا أراكم. أنا لا أراكم تعيشون. أنا أراكم. أنا لا أراكم".

افتح عينيك وانظر حولك. الجنون يسيطر ... قد تكون مقاومة الجنون هو أكثر الطرائق جنونًا لكى تكون مجنونًا.

نورمان أو. براون (Norman O. Brown)

لا يوجد مبدأ اعتنقته بصورة مطلقة.

أنا مُسالم. ومع أن بإمكانى أن أتخيل ظروفًا يمكن أن أناقض فيها وضع المُسالم، فإننى أؤيد [هذا الوضع] بنسبة خمسة وتسعين فى المائة من الوقت. ولأننى قد أناقضه خمسة فى المائة من الوقت لا يعنى أنه يجب أن أتخلى عن الوضع.

إن "أنشطتى" التى دعمت هذا الوضع تتشكل من إسداء النصائح الأولية، ومعاونة وتحريض المنشقين، والمظاهرات، والعصيان المدنى، وأنشطة أخرى أقل تنظيمًا. إن كونى مسالمًا هو وضع يتطلب إعادة تقييم مستمرة للكيفية التى ننشط بها هذا الوضع. إن هذا يكون ضروريًا لأنه وضع مضاد للدافع. الدافع إلى الإيذاء أو إلى القتل لا يكون غير طبيعى، ليس أكثر من الدافع إلى الأسَف عليه.

إنه إحساسى بأن أعلى القرارات الإنسانية يمكن أن يتخذها أى واحد فينا هو الذى سيكون عليه أن ينتظر حتى يكون هناك اتفاق ألا يقتل أحدنا الآخر، حتى عندما نرغب فى ذلك، وحتى حين يبدو الأمر مناسبًا وسليمًا. إن السماح بالقتل يكون كالسِياج [الذى يقف] فى طريق التطور البشرى. والعنف يكون صحيحًا فقط بالنسبة إلى الشخص الذى ينجو منه.

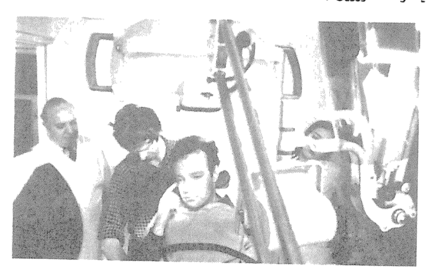
رموز Emblems

يعتبر التاج رمزًا للملك. والقضبان تكون رمزًا للسجن. ولو تم تمثيل جزء رمزى من فعل ما أو حدث ما، وكان الممثل يعيش فى الفعل/ الحدث، فسيكون هناك "رَنين" [صدى] وراء ما سيكون هناك لو تم تمثيل الحدث/ الفعل برمته. إن المتفرج يكمل الحدث/ الفعل من الجزء الذى عُرِضَ منه. والرمز يصبح نقطة التقاء بالنسبة إلى الممثل والمتفرج. ومن الممكن أداء الرمز الخاص بفعل/حدث ما من خلال إيماءة، أو صوت، أو كلمة، أو سلسلة من أية واحدة منها. إن الرمز لا يكون رمزًا يمثل فعلاً/ حدثًا؛ إنه يكون مشكلاً من أجزاء من الفعل/ الحدث كله.

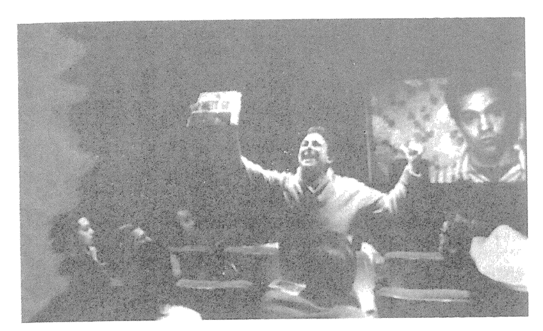
لقطات من فيلم أنا وأخى Me and My Brother، إخراج روبرت فرانك (Robert Frank)



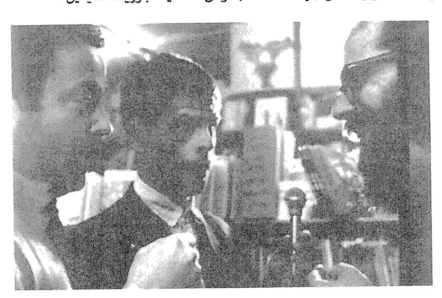
١- من اليسار: نك أورزيل (Nick Orzell)، سيث آلين (Seth Allen)، جوزيف شايكين.



٢- من اليسار: سللى بوير (Sully Boyer)، سيث آلين، جوزيف شايكين، ماريا توتشى (Maria Tucci).



٣- فى المقدمة: بيل ماسى (Bill Macy)، وفى الخلفية: جوزيف شايكين.



٤- من اليسار: جوزيف شايكين، جوليوس أورلوفسكى (Julius Orlovsky)، آلين جنزبرج (Allen Ginsberg).

عزف أو لعب عشوائى [٣] Jamming

كان قص الحكايات - وهو عنصر جديد نسبيًا للعمل بالنسبة إلينا - طريقة نبدأ من خلالها فى استكشاف مادة جديدة. كان كل منا يأخذ دوره فى قص حكاية للآخرين، وبعد الحكاية نحاول أن نجد الرموز. ويمكن الممثل أن يكون متحيزًا كما يريد، مع أية شخصية فى قصته أو ضدها. وكانت القصة تصنع من كلمات، وأصوات، وحركات، ولحظات صمت. إن راوى القصة يريد أن يجعل المستمع يرتبط بالنقاط نفسها كما فعل هو - وأن يرى من وجهة النظر الذاتية نفسها.

يعتبر العزف أو "التمثيل" العشوائى دراسة الرمز. لو كان لنا رمز، "أنا أراك، أنا لا أراك تحتضر"، فالعزف أو اللعب العشوائى يصبح نوعًا من التأمل فى ذلك الرمز. لقد جاء المصطلح من [موسيقى] الجاز، من فقرة عزف الموسيقى العشوائى. يدخل ممثل ويتحرك متأملاً فى فكرة ما، متحركًا داخل الإيقاعات، متخللاً العبارات وخارجًا منها، مستخدمًا أحيانًا الإيماءة فحسب، وأحيانًا قاصرًا الأمر كله على مجرد صوت خالص، وذلك كله يكون مرتبطًا الرمز. ثم يدخل ممثل آخر، ويفسحان معًا الطريق، وينفتحان على الفكرة. وخلال "التمثيل" العشوائى، لو أفسح له المؤديان المجال، فستتحرك الفكرة نحو تداعيات تركيبة من الشكل الحر والشكل المهيكل.

بدأنا اللعب/ التمثيل العشوائى فى *"الأفعى"*، بالرجال الخمسة الذين كانوا يصنعون الأفعى. قبل ذلك كنا نلعب/ نمثل عشوائيًا بالصوت وحده. ولكن مع الأفعى بدأنا فى تضمين المعنى والهدف. إن بإمكان الممثل أن يلعب/ يمثل عشوائيًا مع نفسه، كما فعلت جويس آرون (Joyce Aaron) فى السطر "كان من المستحيل العمل بما أعطى لى". حين مضت فى التمثيل/ اللعب العشوائى، اكتشفت أنه يصبح شيئًا مثل: " ما أعطى لى كان ما أعطى لى كان ما أعطى لى كان ما أعطى لى كان "مستحيـ..." كان "مستحيـ..." كان "مستحيـ..." [٤]، إلخ. وعندما فعلت ذلك أظهرت أن هناك كمية كبيرة جدًا من المادة الداخلية والموسيقى تستخرج منها، فى حين تظل مع الهدف نفسه والكلمات نفسها.

إلى الفرقة، ١٩٧٠: التمثيل والفعل To the Company, 1970: Acting and Action

حين عملت فى مسرح دعاية/تحريض، كان الغرض الأساسى هو توصيل أهداف معينة إلى الجمهور - أن نعلِم .. أن نوقظ ونستحثّ .. أن نعِظ ونبشّر. وبعد عروض قليلة أصبح الممثل مثل "المعلن"، يتمتع "بحصانة" فى صياحه هو. وسرعان ما يصبح شعوره بأنه أجوف وكاذب جزءًا من عرضه.

إن مسرح الدعاية يحمل معه فَخ السقوط فى البعد-الواحد. وبالنسبة إلىَّ كان أكثر المسارح السياسية تأثيرًا هو النوع الذى يكون فيه الجمهور والمؤدون فى علاقة حميمة مباشرة؛ على سبيل المثال، "مسرح لافاييت الجديد" [٥] فى "هارلم" Harlem، و"تياترو كامبازينو" [٦] الذى يعرض للعمال، و"مسرح النساء

الجماعى" [٧] الذى يعرض فى سياق يكثف التجربة المسرحية. وكان "مسرح الخبز والدمية" - الذى كان يعرض فى أثناء المظاهرات - يقوم بتعزيز التجمع، ويتم تعزيزه به فى الوقت نفسه. إن "المسرح السياسى" الذى يقدم للجماهير العامة كان يبدو أنه يلقى بمزيد من الآراء فوق أكوام الآراء الوافرة الموجودة بالفعل. فى "المسرح المفتوح" مررنا بتجربة أعظم اتصال سياسى فى أثناء تمثيلنا فى مؤسسات مثل السجون.

تكون للمسرح قدرة على تغيير وعى الجمهور، وذلك بطرائق مغايرة للفعل السياسى المباشر. ومن الممكن أن يخلق أسلوبًا للرؤية، يساعد بدوره فى التحول الإنسانى. فإذا أضفنا إلى ذلك الوعى بالعوامل الاقتصادية، فإن المسرح السياسى يصبح صوت الجماهير، المعبر عنهم، خاصة مع اتصاله بالبعدين الذاتى والأسطورى لهذه الجماهير.

ما الذى يمكن فعله لدعم إسقاط الحكومة ؟ أنا أعتقد أن إجابة هذا السؤال تتم من أحد الجوانب عن طريق هدف التحرك من خلال تغيير الإدراك/البصيرة مع الجمهور. عندما ترى بشكل مختلف، فقد تغيرت أنت، وتغير هذا الذى تراه. وفى أثناء ذلك، فالتساؤل المتواصل عن سياق العرض (أسعار تذاكر أقل، أو دعوات مجانية لو أمكن؛ من أين يأتى الجمهور؟ من سيستفيد؟، إلخ)، وأن تهدف باستمرار إلى موقف جماعى داخل المجموعة، يمكن أن يعزِّز استجابة حية للنظام القمعى الذى نعيش تحته.

كيف يمكننا أن نؤيّد وندعم صوتًا ثوريًا ونتجنب خدمة الآلة الرأسمالية، دون أن نحرم أنفسنا الإقدام على هذا الفعل الذى نحبه؟ ليس هناك حاجة إلى أن نطالب بأنه يجب أن يكون للمادة التى نعمل عليها فائدة دعائية محلّية أكثر مما نطالب بوجوب أن تكون كل قصيدة مكتوبة ضد الدولة، وبوجوب أن تكون كل أغنية تغنى دعوة إلى التحرك والفعل.

فى جيلنا نحن هناك تدعيم وتأييد ثقافى لأشكال متطرفة من إشباع الذات... لقد قام الروائيون ومؤلفو المسرحيات مرة ومرات بتصوير أشخاص أنانيين متعجرفين ومصابين بالغرور، يطلِقون العِنان لذواتهم فى صورة رجال عائلات، وفى شكل ضباط أمن، والضالعين فى الأعمال التجارية، وكلها شخصيات مألوفة فى كل محيط اجتماعى. ومثل سلوك الوعاظ البيوريتانيين [التطهّريين المتزمّتين]، فإن سلوكياتهم تكون أكثر أنانية ولا- اجتماعية من سلوكيات نزلاء السجون أو الإصلاحيات. وحسب المعاناة، والإحباط الذى ينشرونه بينهم فربما لا يكون هناك مقارنة. وبالقدر نفسه، هناك احتمال كبير جدًا وجود درجة من الزيغ أو التشوه العقلى. ومع ذلك يعهد إليهم بمراكز ذات تأثير كبير وأهمية بالغة، وكقاعدة، يعتبرون آباء للأسر والعائلات. ولا يمكن إزالة بَصْمتهم على أطفالهم، وعلى بنية المجتمع أيضًا. إنهم لا يوصفون فى دليل الطبّ النفسى لأنهم يكونون مدعومين ومؤيدين من كل عقيدة من عقائد حضارتنا. إنهم واثقون من أنفسهم فى الحياة الواقعية بطريقة تكون

محتملة فقط لهؤلاء الموجهين إلى نقاط البوصلة المحددة فى حضارتهم هم. ومع ذلك، فقد يفتّش الطبّ النفسى أو الطبّ العقلى بتدقيق فى رواياتنا ورسائلنا وسجلاتنا العامة من أجل الاستثارة والتوضيح لنمط من أنماط الخروج عن المألوف، والتى لم يكن يلتفت إليها لولا عملية التدقيق والمراجعة التى أشرنا إليها. فى كل مجتمع تكون هذه المجموعة نفسها - التى يتم تشجيعها وتحصينها حضاريًا - هى التى يتم فيها تشجيع ورعاية أكثر أنماط السلوك الإنسانى تطرفًا.

روث بينيديكت[٨]

كانت السمة المشتركة التى لاحظتها وسط أكثر الأشخاص الرائعين الذين عرفتهم تتعلق بالمخاطرة. جزء ما من الجانب الداخلى للشخص، والذى يكون محتجبًا ومحميًا، يكون بدلاً من ذلك مكشوفًا للعالم. إنها حياة داخلية تلك التى لا يستطيعون، ولن يقوموا، بوضع غطاء فوقها.

أى شخص لا يكون مشغولاً بأن يولد، أو بأن يكون مولودًا، يكون مشغولاً بالاحتضار أو الموت.

بوب ديلان *(Bob Dylan)*

عند هذه المرحلة من الزمن لا شىء لا يتسم بالصرامة والقسوة يكون محترمًا. إن العقيدة المؤكّدة من غير دليل (دوجما dogma) والتعصُّب ينالان أكبر إعجاب. يعتقد الناس أن ما هو وديع يكون ضعيفًا.

ترنيمة (Hymn)

ليكن هناك سلام على الأرض

وليبدأ بى.

لو أن أُمّنِيَاتنا، ومشاعرنا، ورغباتنا، وآمالنا، ومخاوفنا، ومُدّرَكاتنا، وأخيلتنا، وأحلامنا ... لا تتوافق أو لا تنسجم مع القانون، تكون محرومة من حماية القانون، وإجرامية، ومحرمة كنسيًا. إنها لا تتوقف عن الوجود، لكنها تتعرض بالفعل لتحولات جانبية. ... إن الطريقة التى تجعل بها شخصًا ما يفعل ما تريد منه أن يفعله هى أن تصدر أمرًا. والطريقة التى تجعل بها شخصًا ما يكون ما تريد منه أن يكونه هى أن تخبره أنه يكون كذا أو أن تخبر شخصًا آخر أمامه أنه يكون كيت. إنه نوع من التنويم الاجتماعى . . . لقد أعطينا تعليمات بأن نكون أمناء وصادقين، لكنا قد وُجِّهْنا أن نعمل فى تجربتنا بطرائق يمكن فحسب أن تسمى خادعة ومضلِّلة . . . . "ماذا يمكن أن يوضع فى كلمات أو أية كلمات يمكن وضعها فيه" . . . لقد تعلمنا أن ما يقوله معلمونا يكون حقيقيًا وصادقًا. وقد تعلمنا أن نظن أننا مخطئون لو لم نتمكن من إدراك أنهم على حق. إن المرء يحاول أن يضيق فجوة المعقولية أو ما يمكن تصديقه، بين ما لا يمكن المرء سوى أن يراه يجرى والقصة التى تروى له عن طريق إلغاء حواسه نفسها.

ر. د. لينج

الهوامش

١- فى الأصل GI : حرفان يستخدمان للإشارة إلى الجنود الأمريكيين، خاصة الذين اشتركوا فى الحرب العالمية الثانية. ويبدو أن لهم مقاهى خاصة يلتقون فيها.

٢- صخر ضخم مدوَّر.

٣- فى الأصل jamming ، وتعنى عزف قطع موسيقية [شعبية على وجه الخصوص] دون تخطيط أو تدريب من العازفين. و jam session تعنى عرض موسيقى عشوائى يقدمه عازفون لم يتدربوا من قبل.

٤- مستحيل impossible ، وهى اختصار للكلمة الأصلية الواردة فى الجملة وهى impos فى الأصل

٥- مسرح لافاييت الجديد The New Lafayette Theatre يبدو أنه مسرح قام لتجديد فرقة ومسرح "ممثلى لافاييت " Lafayette Players (1915-1932) وهى فرقة مخزون إفريقية-امريكية، نظمتها الممثلة أنيتا بوش (Anita Bush) لتقدم عروضًا درامية لمجتمع هارلم ، مكان عروض الفودفيل ، وعروض المغنين التى كانت فى الغالب تسخر من السود. وكانت تقدم عروضًا أسبوعية لمسرحيات كوميدية وميلودرامية شعبية بأمل إثبات أن الممثلين السود بإمكانهم تمثيل أدوار درامية جادة إلى جانب أدوار التهريج بمصاحبة الرقص والغناء. ولدى نجاحها قامت بجولات، وانتقلوا إلى لوس أنجيلوس فى عام ١٩٢٨. وفى الإجمال قدمت الفرقة ٢٥٠ مسرحية على مدى سبعة عشر عامًا قبل أن تصبح من ضحايا فترة الكساد الكبير.

٥- "إل تياترو كامبزينو" El Teatro Campesino (مسرح عمال المزارع) : أسسه لوى فالديز (Louis Valdez) (1940-) فى ١٩٦٥ ليؤيد فيليبينو (Filipino) والمضربين المكسيكيين-الأمريكيين ضد مزارعى العنب فى "وادى سان خواكين" San Joaquin Valley فى كاليفورنيا. هو مجموعة تحريض/ ودعاية تنسج *مسرحياتها القصيرة (actos)* على موضوعات واحتياجات اللحظة، بأسلوب شبيه-بالكرتون، وكوميدى وواقعى فى الوقت نفسه. ورغم تركيزها على اهتمامات الشيكان، فقد اتجهت إلى تضامن سياسى أوسع خلال فترة معارض حرب فيتنام. وفى السبعينيات تغير الاتجاه نتيجة التحرر من وهم العنف المتزايد لسياسات الشيكان، مع الحاجة إلى التطور الفنى. وتم خلق "إل سنترو كامبيزينو الثقافى" El Centro Campesino Cultural فى مزرعة مساحتها ٤٠ فدانًا فى "سان خوان بوتيستا "San Juan Batista، جنوب "سان فرانسيسكو "San Francisco، لكى يبحث فيه فالديز ومجموعته فى الأساطير والطقوس الهندية كأساس للحياة والمسرح. وفى العروض حلت الأساطير mitos محل المسرحيات القصيرة، رغم بقاء المبدأ الأساسى للمسرح الشائنّ اللغة الذى يستخدم أسلوبًا جسديًا مليئًا بالحيوية. ونالت عروض فالديز نجاحًا نقديًا وجماهيريًا، خاصة زوت سويت [بذلة رجالى Zoot Suit (1978)] وحديثًا نجحت له "*لست مضطرًا إلى أن اريك شارات نتنة*" *I Don't Have to Show You No Stinking Badges*، ومجرد *ماريا Simply Maria* (1986) . وخلال التسعينيات يتم إخراج ثلاثة عروض من ستة سنويًا، والفرقة تقوم بالتجوال بشكل مكثف.

٦- مسرح النساء الجماعى Women's Collective Theatre : انتشرت خلال الستينيات فى الولايات المتحدة حركة مسرحية مزدهرة بتقديم عروض جماعية مختلفة لخلق طرائق

وأساليب للعرض تكون بديلة للطرائق التجارية السائدة. وقدمت هذه الجماعات مدى عريضًا من العروض في خارج برودواي بشكل يصعب معه التعميم بشأن طبيعة عروضها. لكن العامل المشترك بينها هو البناء التنظيمي -أو أحيانًا، وجهة النظر التنظيمية - والتي تعطي قيمة لكل مشترك في العرض كمتعاون مبدع. ونزعت المسارح الجماعية - بوضوح أحيانًا وبشكل ضمني أحيانًا أخرى - إلى رفض برودواي وخارج برودواي وتنظيماتها البيروقراطية. وكان الممثلون على وجه الخصوص ينجذبون إلى الفرق الجماعية، وقد تحرروا من سحر أو من وهم استغلال مواهبهم لمصلحة المسرح التجاري. وكان من ضمن هذه الفرق - التي كانت العروض فيها تتطور من خلال ارتجال الممثلين - "المسرح المفتوح" و"إل تياترو كامبازينو"، و"فرقة سان فرانسيسكو للمايم" San Francisco Mime Theatre، و"مسرح النساء التجريبي" Women's Experimental Theatre والفرقة المشار إليها هنا.

٨- روث بيندكت (١٨٨٧-١٩٤٨) : عالمة أنثروبولجيا أمريكية (Ruth Benedict).

(١١)

The Murder القتل

إن قتل الحيوان العمد يحدث. ويكون ذلك بالنسبة إلى البعض لعبة أو رياضة يمارسونها، ويصل إلى دفاع عن النفس. لو لم أقتل ذلك الحيوان داخلى، فربما يقتلنى هو. من أكون أنا؟ حسنٌ، إننى أكون الشخص الذى تخاطبه حين تحادثنى بلطف، وحين يفهم أحدنا الآخر - عن أى شىء تعتبرنى مسئولاً ؟ هذا أنا.

كيف حدث أنك لم تلاحظ المَذبَحَة أو القتل؟ لأن ذلك ما كان علىَّ أن أفعله وحدى. هناك تلك الأشياء التى ينبغى على المرء - ويمكنه فقط - أن يفعلها وحده. إننى آخذ الحيوان إلى البيت، وهناك أختار بعناية مكان الذبح. ليست غرفة الجلوس. فأنا لا أريد لطخًا أو أشباحًا هناك. كل شىء فى غرفة الجلوس يجب أن يعطى شرعية لكل شىء آخر ويصدُّق عليه. وأذهب إلى القبو وحدى مع حيوانى وأذبحه. أذهب وحدى وأرتكب المَذبَحَة وحدى. وأتركه هناك ميتًا تقريبًا. إننى أسمع صوت نخره فى أذنى وأنا أصعد السلم. وبما أنى بدأت، فإننى أعود ثانية مرة ومرتين إلى القبو لأمنع جراحه من أن تندمل - من أن تشفى. وهو يعرفنى ويراقبنى وأنا أفعل ذلك.

هذا القبو يكون مكانًا خاصًا. لا أحد آخر يعرف الطريق إليه. فالحيوان هو شأنى الخاص. هو فحسب يعرف أنى أذبحه، وليست لديه ذاكرة لما كان عليه قبل

أن أؤرجح الفأس أول مرة. إنه لا يموت أبدًا، ولا يتوقف عن النزيف أبدًا. ولديه تغذية قليلة، ومع ذلك فهو لا يموت. أنا أعرف ذلك لأنه يتحرَّك ويتقلب.

الآن هو لم يعد يتعرف إليَّ عندما أهبط السلم، وأنا لم أعد أذكر المرة الأولى التى ضربته فيها.

مزيد من الملاحظات عن نفسى More Notes on Myself

هناك تجارب تمر بها فى حياتك: أشياء الـ "قبل" والـ "بعد"، عندما لا تكون أنت نفسك بعد ذلك كما كنت من قبل. شىء ما يكون متضمنًا، أو شىء ما يؤخذ بعيدًا، أو شىء ما يضاف، لكنه بالتأكيد قبل وبعد. كانت لدىَّ تجربة كهذه مع قلبى.

قبل أن يقوم طبيبى بالعملية التشخيصية، الليلة التى قبلها، جاء الاثنان اللذان سيجريان الجراحة لمقابلتى. كان ذلك مألوفًا فى المستشفى: يأتون إلى المريض ويقدمون أنفسهم، بحيث لا تفكر فيهما كامتداد للآلات التى يستخدمانها، بل باعتبارهما أناسًا يستخدمون هذه الآلات. (كانت العملية ستستغرق خمس ساعات، كان علىَّ خلالها أن أكون مستيقظًا). وقال أحدهما: "بينما نجرى هذه العملية، سنجعل الراديو مفتوحًا، وسنتكلم معًا. سيقول أحدنا للآخر: "هل قرأت الصحف هذا الصباح؟" ، وسيصدر الآخر بعض التعليقات على ما رآه فى الصحف". وقد أخبرانى بالفعل أى نوع من المحادثاة ستدور بينهما فى اليوم التالى، بحيث أنسى أو أقلع عما كان يحدث لى جسديًا.

فى الصباح أخذونى إلى أسفل، ولقد أصبت قبل ذلك فى حياتى برعب وبأنواع مختلفة من الخوف، لكن هذا الخوف كان خاصًا ومميزًا. فأنا راقد فى الغرفة، والناس يجرون من حولى ويقومون بعمل أشياء. كان هناك عدد كبير من الآلات، وعلى عكس ما كنت أتوقعه، لم تكن تبدو حديثة جدًا؛ كان الطلاء عليها قديمًا، ولم تكن تبدو مثل تلك الأشياء المعدنية والفضية التى تتوقعها، لكن مثل الأشياء القديمة التى ما زالوا يستخدمونها. وقلت - كما لو كان صادرًا عن شخص آخر داخلى - قلت: "كيف تدخلون أنبوبًا طول المسافة من ذراعى حتى قلبى؟"، وقال الطبيب: "أوه، الأنبوب رفيع جدًا. إنه مثل الإسباجتى". كانت الطريقة التى يعبرون بها عن الأشياء تجعلهم دائمًا غير جادين وعَرَضيين.

أذيع برنامج فى الراديو، ثم بدأ أحدهم: "هل قرأت الصحف هذا الصباح؟"، وقال الآخر: "نعم"، وعند هذه النقطة، لم أعد أستطيع التحمل. افترضت، أو سلّمت جدلاً، أنهم كانوا يعرفون أفضل من المريض المكان الذى من المفترض أن يكون فيه الرأس، لأن لديهم خبرة سابقة، ثم انهرت. كل ما حدث هو أننى انهرت تمامًا. كان جسدى يخفق ويَنْشِج ويصرخ. لم أكن فى الواقع أريد ذلك؛ كنت أريد أن أترك فى نفوسهم انطباعًا بأنى شخص من النوع الرزين، لكنى كنت قد فقدت نفسى بالفعل. كنت أريد من قبل أن أساعدهم.

شعرت وقتئذ، بأوضح الأشكال التى شعرت بها فى حياتى، بأن شيئًا ما أفكر فيه كان يجرى طول الوقت. شعرت به عندئذ بشكل خاص بسبب أن جسدى كان

مثبتًا، كان ذلك هو الإحساس بنهايتين متطرفتين منى: الشخص المرعوب بشكل لم أعهده قط من قبل على ما أذكر، و"المؤدى" الذى ينطق بالكلمات الصحيحة ويحاول أن يشكل الاستجابات التى ستسجل فى هذه الغرفة.

عندما بدأت فى الانهيار، عندما كنت أمر بتجربة ذلك الشعور الذى كان أكبر من جسدى، حاولوا فى البداية أن يتغاضوا عنه أو يستخفون به، كما لو أنه لم يكن يحدث. لكن حين بدأت فى الارتفاع والهبوط مثل الـ "يو-يو"، وكان واضحًا أننى لن أكون هذا الشىء الهادئ الذى يعملون عليه، لذا فقد دعوا إلى كلمة ما عن "إدخال" للمورفين - وسألته فيما بعد ماذا كانت [الكلمة] وأخبرنى - وأعطتنى الممرضة حقنة شىء ما. وفى رأسى أحسست [أنى أقول] : لا يهم ما أعطته لى، هذا الإحساس يكون عميقًا جدًا، ومكثفًا جدًا، لا شىء سيُبْطِله أو يقضى على تأثيره. لم تكن تستطيع إيجاد المادة الكيميائية: ليست موجودة. إنك تصل إلى هذه النقطة من اليأس، وتقول لنفسك: ليست هناك طريقة واحدة على الإطلاق فى العالم للتكيُّف أو التوافق مع هذا الشعور. إنه لا يتلاءم؛ لا أستطيع أن أجعله يلائم أى جزء منى، أو ينسجم مع أى جزء منى، تحت الضلوع، فى وسط الرأس، لا يوجد له أى مكان. إنه ببساطة لا يتلاءم؛ ولا يمكن احتواؤه.

إن دموع العالم هى كميّة متواصلة وثابتة. فأمام كل شخص يبدأ فى البكاء هناك فى مكان ما آخر شخص آخر يتوقف. و الشىء نفسه ينطبق على الضحك. دعونا إذن لا نتحدث بسوء عن جيلنا. ودعونا لا نتحدث بخير عنه

أيضًا. دعونا لا نتحدث عنه على الإطلاق. أمر صحيح أن عدد السكان قد تزايد.

بيكيت

إن الواقع الطبى- الاقتصادى فى هذا البلد يكون رمزًا لـ "النظام" الذى يختار بشكل حرفى من ينجو. إننى أتبرأ من حكومتى بسبب نظامها الاقتصادى غير العادل. عندما أصبت بالمرض، كان علىَّ بالفعل أن أقلق بشأن ما إذا كان بإمكانى أن أدفع فواتيرى الطبية. وعندما أحتاج إلى الدواء، وهو احتياج دائم، علىَّ أن أدبر ذلك حتى النهاية، وأنا أتبرأ منها لأن أناسًا آخرين لديهم ميزات أقل مما لدىَّ لا يكون لديهم حتى الاختيارات التى لدىَّ، ليست لديهم طريقة تمكنهم أن يدبروا ذلك حتى النهاية. وأنا أتبرأ من تحديدها لى لتجربتى. إننى أتبرأ من الشخص الذى تنوى لى أن أكونه.

(١٢)

اى نوم نستغرق فيه؟ ?Deep in What Sleep

... يمكننا ان نبيِّن عــن طريـق اللغة عـن لماذا لا يمكن للغـة أن تقـول مـا لا يمكنها ان تقوله.

ر. د. لينج

ممالك - شتاء ١٩٧١ Realms - Winter 1971 :

أخـذنى عـملى فى المسرح إلى عروض تجـارية، حـيث تتجـه الجـهـود إلى أن نحسب ونقـرِّر مـا سـوف يشتـريه "الزبون". كـمـا اشـتـركت فـى مسـرح نيـويورك "المتخصص" وفى المدارس الاحترافية. كنت جزءًا من مسرح هجائىّ ساخر، ومن مسرح "دعاية-وتحريض" فيما بعد. ومضيت من مسرح مضاد الإلغاز والغموض إلى مسـرح الإلغاز والغموض. وفى مـرحلتى الحالية، فليس للعمل الذى أقوم به تصنيف. ولو أمكننى أن أصنفه، فسأسقطه من حساباتى.

لقد توصلت، كجزء من عملى فى المسرح، إلى فهم ما يلى: إن أى مسرح يجلب مـعـه نظـمًا للإدراك. وكل نـوع من أنواع المسـرح هو فى ذاته "قـمـرٌ صـناعى" يدور حول صيغة أو أسلوب حياة مصاحب له. إن أساليب المسرح متداخلة مع أساليب العيش وأساليب التـفكير. كل مـوضـوع مـن صنـع الإنسان نراه يحمل داخله توصية أو نصيحـة بأن تتم رؤيته من داخل نظام محـدد للإدراك. كثيـرًا ما تجعل الحيرة المرء ينظر حتى إلى الأشياء الطبيعية بهذه الطريقة.

إن مصطلحات ممالك أو مجالات، ومستويات، وصيغ أو أساليب، كلها طرائق لمحاولة تعريف منطقة أو مجال للخبرة دون أن نعطى بالضرورة اسمًا لهذا التعريف، لأنه بمجرد أن تعطيه اسمًا فإنه لا يعود هو نفسه. إننى أفكر فى المجالات باعتبارها تكون مثل محطات الراديو. وفى الموسيقى يكون المجال هو كلاً من المفتاح والديناميكيات التى تعزف فيها. فى آلام سانت ماثيو St. Matthew's Passion لباخ [1] تكون القصة أو الحكاية هى نقطة التواصل ونقطة العودة، لكن داخل القصة تكون هناك وقفات، حيث - على سبيل المثال - تدخل الكمان مع صوت رنان يغنى بشكل خاص بالطباق الموسيقى حول الأسى والخطيئة. ثم تعود الحكاية. وخلال اللحن الثنائىّ بين الكمان والصوت الرنان، تدعو الموسيقى المستمع بشكل خادس من المودَّة والصداقة الحميمة. وإحدى الطرائق التى ندرك بها هذه المملكة أو هذا المجال تكون من خلال التباين أو الاختلاف مع الحكاية.

فى أغنية "ذبذبات [تردُّدات] طيبة" Good Vibrations، التى تغنيها [فرقة] "أولاد الشاطئ" Beach Boys، ينتقل المغنون من مجال إلى مجال آخر وآخر، ومن مقام موسيقى إلى آخر من داخل الأغنية . ومن الناحية البنيوية، يكون ذلك أوضح للفهم فى الموسيقى، لكنه ليس أقل حضورًا فى التمثيل.

غارة على غير الملفوظ بوضوح A Raid on the Inarticulate

كان الدافع الأصلى، فى "المسرح المفتوح"، هو الابتعاد عن التكلم، وبفعل ذلك كنا فى أغلب الأحوال نرفض تدريبنا نحن. هناك عادة اتجاهان فى التحدث

لخشبة المسرح: اتجاه التكلم "بصورة طبيعية"، مثلك ومثلى بالضبط - والذى أكده وأبرزه تدريب "الطريقة أو المنهج" ؛ والثانى: التكلم "بصورة جميلة"، "إنجليزية الملك"، بالاستعارة من الخطاب الإنجليزى وتمريره باعتباره كلامًا موسيقيًا، وحضاريًا، ومسرحيًا - كما علمنا تدريبنا الكلاسيكى. بدرجة أو بأخرى كانت هاتان الطريقتان فى الكلام هما الطريقتين الوحيدتين اللتين وجدتهما فى المسرح الأمريكى، وهذه الأنواع من التشديدات أو التوكيدات تعتبر غير ملائمة تمامًا.

فى خريف ١٩٦٨ بدأنا دراسة كثيفة للكلام استمرت نحو عشرة أسابيع. كان كل شغل الصوت والكلام يتبع تلك الدراسة الأولية. وقبل ذلك، كان اهتمامنا هو الابتعاد عن اللغة برمتها، والمضى فى الكلام كتمتمة، والكلام كغناء. وبدأنا فى تحليل الكلمات كصوت، والكلمات كمعنى، والكلمات كنيّة أو كهدف [٢] للمتكلم. وبينما كنا نبدأ هذا العمل، كان هناك فخ فى كل ركن. وللعمل على التكلم، كنا مضطرين إلى العودة إلى التنفس والصوت. هنا كان الفخ أمام العمل بشكل بسيط هو الضغط الذى أحسسناه كى "نجمل" صوت الممثل الواضح. وبالعمل على المعنى واللا معنى، كان الفخ هو أن تجعل كل شىء بلا معنى. وبالعمل على أهداف المتكلم، كان الفخ هو أن نركز على "الشخصيات" الموجودة وعلى "كليشيهات" تلك الشخصيات، مثل العامل الذى يقوم بتشغيل لوحة مفاتيح الكهرباء من بروكلين، ومثل القسيس الذى يقدم استعراضًا حرفيًا واضحًا،

والسياسى المهتدى حديثًا إلى مذهب ما. بعبارة أخرى، وجدنا هنا، كما هى الحال مع كل شىء جديد كنا نشرع فيه، نزوعًا ضد الاكتشاف، وميلاً نحو تأكيد الكليشيه. وبمجرد أن أصبحنا واعين بهذا الميل، واصلنا بحثًا جادًا فى الهدف، والمعنى، والصوت.

إن صوت كل شخص يكون مطورًا مسبقًا بشكل ملائم بحيث ينقل الهدف داخل مدى محدود جدًا. إن بإمكاننا أن نكون مفهومين عندما نقول "ناولنى الملح". ويمكننا أن نكون مسموعين عندما نصيح عبر الشارع. وربما يستغرق الأمر خمسة أسابيع من التمرين كى نمكن صوتنا من أن يبرز بدرجة أعلى، وعشرة أسابيع لتعميقه، وربما خمسة عشر أسبوعًا لإضفاء مزيد من الرنين عليه. لكن الأمر يحتاج إلى إعادة تعليم كاملة للصوت لكى يكون التنفس والصوت اللفظى متصلاً بأجزاء من ذواتنا، والتى لا تكون قد تشكلت بعد.

كل شىء يجرى يكمن بداخلنا، صوت المعذب، وكذلك صوت المبارك. إننا نحتاج إلى تحرير الأصوات المحبوسة بداخلنا. والتمثيل - فى نهاية الأمر - هو أن تكون قادرًا على التحدث بألسنة الأجزاء المعذبة، والتى يتم اغتيالها، وخيانتها، والمجوعة من ذواتنا، والمسجونة والمتنكرة فى هيئة الـ "العرف setup " ، وأن نتمكن من تحديد موقع - وتحرير - تلك الأصوات التى تغنى من الأجزاء الثمينة المدفونة من ذواتنا، حيث نكون متحيرين و"أحياء" فيما وراء شئون العمل، فى تألّق غير قابل لنقصان. إن العمل على الصوت يكون إحداثًا للتوازن بين ضوابط تقنية محددة جدًا، ومناطق غامضة تتعلق بإيقاع التنفس ومساحته. إن الصوت

والتلفظ اللذين يصنعان كلمة أو عبارة واحدة يمكن أن يسمحا لكل من المتكلم والمستمع بالدخول إلى المعنى الدقيق والتجربة المحددة. وبدلاً من أن تكون الكلمة المنطوقة مجرد رُقعة مسطحة، تصبح ثلاثية الأبعاد. وأنا أشعر، كمجموعة، أن التجريب مع الكلمات والصوت اللفظى قد يكون انشغالنا الرئيسى التالى. الكلمات فقط لها مثل ذلك المعنى الدقيق والمركز: العمل معها يمثل عنصرًا لعملنا أود أن أقوم بتعميقه ودفعه إلى الأمام.

لقد بدأنا لتونا دراسة فى إيقاع التنفس - الصوت مستقلاً عن الكلمات والصوت مطبقًا على الكلمات. وقد "نبشنا" الآن السطح بشكل كاف لنعرف أن الدراسة تتّسع لاستكشاف واسع وإيجابى لا يزال فى الأفق [أو لم يأت بعد].

لقد عملت مع فاقدى السمع، حيث تعلمت شيئًا عن تجربة التنفس كصوت يتحرك خلال الجسم دون مساعدة من الآذان. هذه التجربة تكون فى المقام الأول هى نفسها بالنسبة إلى الأشخاص الذين يسمعون حين نمضى بشكل أكثر عمقًا فى مسألة النفس والصوت. إن الجسم يكون مثل الأنبوبة فى الأُرْغُن الذى يتحرك خلاله النَفَس، محدثًا الصوت، ويتطلب أن تكون المساحة الداخلية كلها مفتوحة وصافية ومتحرّرة وخلوٌ من العقبات.

فى أغلب الأحوال - وببساطة - تعطى الكلمة المنطوقة صوتًا للكلمة المطبوعة. وينبغى أن "نريد" أن نجد الكيفية التى ننطق بها الكلمات، ليس كمعطيات فحسب، بل باستخدام الأصوات التى تصنع الكلمة لتخلق عالم الكلمة.

على سبيل المثال ، لو أمكن لكلمة "إشعاع" أن تنطق ببساطة لا لتقوم مقام الـ فكرة، بل لتحدث "الإشعاع"، عندئذ يقوم الصوت بالخلق من خلال الكلمة. المسألة هى كيف تستخدم الصوت، لا أن نشير إلى حالة أو ظرف، بل أن ندخل فى [هذه الحالة أو هذا الظرف].

إن مجال اللغة المنطوقة كله يكون منطقة مشغولة أو محتَلة. ويمكننا فقط أن نجد طريقة لتحرير التكلم من خلال استكشاف وانضباط وتدريب [أو ضَبْط للنفس] صبور وطويل. إننا نحتاج إلى أن نجد الكيفية التى يمكن أن نغنى بها الكلمات، ونجأر بالكلمات، ونتوسل بالكلمات، ونسحق الكلمات. إننى متلهف جدًا للمضى فى هذه الدراسة، لأننى أعرف أن هناك الكثير الذى ما زال بإمكاننا أن تكتشفه.

عند أية نقاط فى العرض يكون المتفرج قابلاً لأن يخرج من تناغمه ويتجه إلى مساحة فى ذهنه هو، ناسيًا ما يجرى فوق خشبة المسرح؟ إن الراهب البوذى يذكر الناس الذين جاءوا له أن "الفكر هو مجرد فكر، لكن غالبًا ما يظن الناس أن ما يفكرون فيه يكون حادثًا بالفعل". ويمكن لشخص ما أن تكون له استجابة تامة لفكر أو فكرة ما. وبمجرد أن تتصرف الفكرة، فالاستجابة يمكنها أن تبقى، وربما لا يكون الشخص قادرًا حتى على أن يقتفى استجابته من الفكرة.

إنه بفضل عيوننا فقط يكون هناك نجوم.

برتراند راسل

ملاحظات على تشكيل *التمارين* Notes on Forming Exercises

التدريبات تكون مهمة جدًا. حين أتمكن من أن أتخيّل نوعًا من السلوك، ونوعًا من البيئات، ونوعًا من العلاقات المتبادلة، ونوعًا من الحياة الجسدية، وأنواعًا من الأصوات، عندئذ، لو أننى وجدت التدريب الملائم، فإننى أدعو الممثل إلى أن يقطن فى هذا العالَم. وسيكون التدريب مختلفًا بالتأكيد عما ظننت فى البداية أنه من الممكن أن يكون، لأن ما يحدث يكون دائمًا مختلفًا عما يخططه المرء. ويصبح ما بينى وبين الممثلين - ذلك الذى تحول من فكرة إلى فعل - مكان اللقاء.

تمارين Exercises

فى "المسرح المفتوح" مررت بفترات ابتكار تمارين كنت أظن أنها إبداعية بقدر كبير. والآن أنا أرى أننى كنت أخلط بين التنوع والتطور. ومن ضمن التمارين الكثيرة التى اخترعتها كان هناك القليل الذى كانت له قيمة لنا كمجموعة فى أثناء ذلك الوقت. ولو أننى كنت أقل اهتمامًا بحجم أو بجهارة الصوت، وكان بإمكانى أن أقوم بصقل التمارين ذات القيمة، لأمكننا أن نكسب أكثر على المستوى الفردى وكطاقم جماعى متجانس. بدلاً من ذلك، ابتكرنا مبنى للألعاب الرياضية ["جمنازيوم"] . وما يثير المفارقة أن تمارين سلاسة البيان من هذه الفترة من العمل كانت هى نفسها التمارين التى تستخدم فى أغلب الأحوال فى المدارس وفى البروفات خارج الـ "المسرح المفتوح".

إن التدريب يحطم المقدمة المنطقية الموجودة داخل مجموعة ما، ويفتح ما يبدو أنه ثابت. ليس هناك مجال للعمل وسط الجماعات فيما يتعلق بالعرض والجمهور، أو يتعلق بالتدريب، لا يمكن دراسته من خلال تمرين ما.

حين تبدأ مجموعة من الأشخاص فى العمل على نص موجود من قبل، فمن الممكن تشكيل التمارين للدخول إلى المادة. من الممكن خلق تمارين لكى تحدد موقع *locate* العالم الذى قام الكاتب بتحديده أو اختياره.

فى التمثيل، يمكن تمارين التدريب، من أجل الجسد، والصوت، والتركيز أن تكون الوسائل التى يتطور من خلالها الممثل. كما يمكن التمارين أن تحوِّل النمو. على سبيل المثال، قد يكون تمرين رقص مناسبًا وجيدًا للراقص، ويمكن الممثل أن يكتسب أحيانًا القوة والرشاقة وخفة الحركة من خلال الرقص، لكن لا يجب خلطه بتمارين الجسد بالنسبة إلى الممثل. والشىء نفسه ينطبق على تمارين الغناء.

إننى أعتقد أن أى عمل للمسرح، وأيه فرقة مختلفة على وشك أن تؤدى العمل نفسه، وربما أى ممثلين مختلفين داخل الفرقة نفسها يتطلب معالجة أو طريقة مختلفة لفهم الموضوع. ليس هناك سبيل ممهد مسبقًا. يجب أن تكون التمارين، والمناقشات، والعلاقات داخل المجموعة وتجاه المادة أن يتم تقييمها حديثًا فى بداية كل مغامرة جديدة من العمل. وبين الأشخاص المعينين الذين يستخدمونها، تستخدم التمارين لتطوير اتجاه معين. إننى أحس، فى الكتب التى توثِّق التمارين، بأننى أقرأ كتابًا يحوى وصفات لطبخ الوجبات، سواء أكانت

تمارين لستانسلافسكى، أم لفيولا سبولين، أم "للمسرح المفتوح". والسبب فى أنها لا يمكن توثيقها هو أنها منطقة داخلية. لو أمكن الممثل أن يشرحها، فالتمرين سيكون غير ضرورى. التمرين يكون بنية متفق عليها. والبنية يمكن شرحها، ومع ذلك فهى خاوية من المحتوى. التمرين غير قابل للترجمة.

لو أنك لا تتمكن من شرح ما تعنيه، فهذا لا يعنى أنك لا تعرف ماذا يكون، أو أنك لا تعنيه. إن هذا يعنى فحسب إما أنه لا يمكن شرحه وإما أنه لا يمكنك أن تشرحه.

فى البرازيل أحضر صبى صديقه الأجنبى إلى المنزل ليقابل أمه. كانت الأم تعرف اللغة البرتغالية فقط، ولم تكن تعرف أن هناك أية لغة أخرى، ولم تكن تعرف أن كل شخص لن يفهم البرتغالية. تحدثت الأم إلى صديق ابنها باللغة البرتغالية. وحين رأت أنه لم يفهمها، تحدثت بصوت أعلى.

لا يمكننى أن أقول ما لا يمكن قوله، لكن الأصوات يمكن أن تجعلنا ننصت إلى الصمت.

ر.د. لينج

غالبًا ما يكون لبيكيت ساعة مُنَبِّهَة فى مسرحياته؛ فى " *الأيام السعيدة*" *Happy Days* وكذلك فى " *لعبة النهاية*" *Endgame* كنت أفكر غالبًا أن الساعة المُنَبِّهَة كانت لإيقاظ الجمهور بطريقة ما، لإعادتهم إلى الانتباه حين يكونون على وشك أن يناموا.

إننى أظن أن بيكيت يكتب من مكان يكون فيه وحيدًا تمامًا. ليس هناك عزاء أو سلوى. ليس هناك أى شخص فى المكان ليمسك بيدك؛ فقط: بضع نكات.

إن الأفكار ذات الأبعاد الضخمة فقط هى التى لا يمكن أن يُخَلّق رمز من أجلها- تلك التى تكون غامضة وغير ملموسة وكئيبة، ومُبْهَمة، ومخيفة - التى تؤدى إلى الجنون ... إن تفكيرها يكون جامحًا، لكننى أملك أكثر الأفكار جموحًا، وهى أنه لو أمكننى أن أجبرها على أن تتعلق بقلم رصاص، وأمسك به على الإيقاع البطىء لكتابة الأشياء كتابة عادية (نقيض الاختزال) - فربما روضتها الممارسة بشكل ما ... أى شىء يمكن تخفيضه لكى يلائم الكلمات - ليس كله جنونًا.

لارا جيفرسون *(Lara Jefferson)*

الهوامش

١- يوهـان سـبـاسـتـيـان باخ (Johann Sebastian Bach) (1685-1750) : مـؤلف موسيقى ألمانى. عرف بغزارة الإنتاج.

٢- أنا اعنى بالقَصْد أو النيّة أو الهدف الإشارة الفعالة التى يرسلها شخص إلى آخر. فى سطر ما، مثلاً، يمكنك أن تقول "هاى!" "هاى!" واحدة لترحب بك، و"هاى!" الأخرى يمكن أن تكون : "كيف حدث أنك متأخر بهذا الشكل؟" - السطر نفسه يؤخذ بمعنى مختلف (المؤلف).

(١٣)

أنت على الأرض. ليس هناك علاج أو دواء لذلك.

بيكيت

ملاحظات على لعب/تمثيل لعبة النهاية Notes on Playing *Endgame*

عندما نلعب/نمثل لعبة النهاية نصل إلى معرفة بيكيت بطريقة تكون خاصة لمعرفة أى شخص. وحين تمضى داخل العالم الذى يصنعه الكاتب، فإن شيئًا ما يحدث. إنك تعيش من خلال عالمه حتى لو كنت تمثل. إن عالمه "يتصرف" فيك و"يمثل" عليك. إنه يقوم بتكبيرك. إنه يقللك. إنه "يُمَكِّنك" [يجعلك إليًا]. إننى أحس أنك تدخل فى نوع ما من الاتحاد مع ذلك الكاتب، والذى يصبح مثل صداقة دائمة. ولا يهم ما إذا كنت قابلت الشخص على الإطلاق.

إننى أشعر بأشد درجات الإعجاب بكاتب يمضى إلى حيث يكاد الأمر يكون غير مُحْتَمَل، ومع ذلك يبقى حيًا. إننى أشعر أن بيكيت يفعل ذلك. وأشعر أننى كنت قادرًا على الذهاب إلى ذلك المكان الذى يعيش فيه. ولعب/ تمثيل لعبة النهاية كان المرة الثانية فى حياتى التى شعرت فيها ببهجة كبيرة لأننى ألعب/ أمثل. المرة الأخرى كانت لعب/ تمثيل [دور] جالى جاى فى الإنسان هو الإنسان. بيكيت وبريخت: كما لو أنه كان لديك صديقان عظيمان جدًا، وليس بالضرورة أن تفكر فى دعوتهما إلى الحفل نفسه : ربما لا يتوافقان، أو ربما لا يجدان

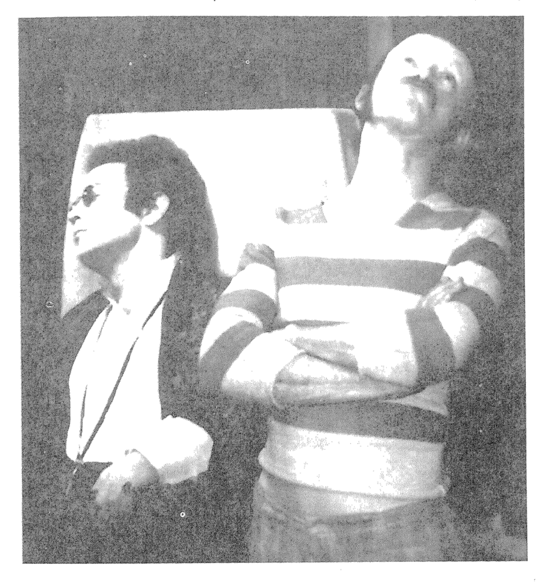
أحدهما فى الآخر ما وجدته أنت. ليس هناك سبب معين "لخلطهما". إنها علاقة خاصة أحس بها تجاه كليهما؛ أحدهما ميت والآخر حى.

هناك عوالم كثيرة فى *"لعبة النهاية"*. العالم الذى يكون واضحًا جدًا هو عالم المؤدى الذى يقدم مسرحيّة هزليّة خفيفة ["فودفيل"] للجمهور. والجمهور يكون فى المسرح، والمؤدى يكون على خشبة المسرح: هذا هو واقع المسرح. والممثل، كمؤدٍ، يسلى الجمهور بأداء "روتينياته" أو "نمره" المسرحية.

ثم إن هناك المستوى الذى يتكلم فيه الممثل، باعتباره شخصًا، إلى كل فرد فى الجمهور، باعتباره شخصًا، على ذلك المستوى الذى يكون كل شخص فيه وحيدًا بصورة تامة. لحظات مثل تلك التى يقول فيها "هام" (Hamm) : يومًا ما ستكون أعمى، مثلى. ستكون جالسًا هناك، بُقْعَة أو ذرَّة فى الفراغ، فى الظلام، إلى الأبد، مثلى. فراغ وخواء لا نهائى سيكون حولك من كل ناحية، ولن يملأه كل من بعث من الموتى من كل العصور".

هناك "الحديث من القلب"، مستوى آخر يعود مرة وأخرى، حيث تقول شخصية إلى أخرى : "هل تظن أننا نبدأ فى أن نعنى شيئًا ما؟ ربما عندئذ لن يكون الأمر قد حدث من أجل لا شىء!" فى نهاية المسرحية يتحدث كلوف (Clov) عن المشاعر القلبية حين يقول : "الأرض تخمد، مع أننى لم أرها قط مضاءة".

لكن لا شىء يبقى. كل شىء، كل شىء يتحول مرة أخرى إلى عالم المؤدى، والجمهور، والعرض. حتى حين يقول واحد للآخر، "هل تؤمن بالحياة القادمة؟" ويرد هو فحسب، " كانت حياتى كذلك على الدوام".



"*لعبة النهاية*" (١٩٧٠) من اليسار جوزيف شايكين، بيتر مالونى.

حول الجمهور On the Audience

أحد الأسئلة المرّبكة بالنسبة إلى الممثل هو "من الجمهور؟" هل الجمهور - كما هى الحال فى الأفلام - هو مجموعة من المتفرجين الأفراد يحلم كل منهم بالحدث فى غرفة مظلمة؟ هل الجمهور هو عدد من الأشخاص الذين يكون كل واحد فيهم منقذًا ممكنًا للحدث، ولغرق المدنية؟ هل الجمهور يتشكل من أصدقاء حميمين مجهولين بلا أسماء، تم التبليغ عنهم عن طريق جاسوس كان مع العدو؟ أو أن الجمهور هو مجموعة من الأشخاص يرغبون فى الاسترخاء المتعلق بالتسلية والعروض - أو فى التطهر بشكل مريح، أو فى الانبهار، أو فى التسلية؟ هل ينبغى أن نخاطب الجمهور باعتباره مجموعة من الأغبياء أو مجموعة من القديسين؟ إن كل مؤدٍ يصدر قرارًا ما بشأن الجمهور الذى يكون فى ذهنه: أن يقوم "بشخصنة" وتجسيد أو تحديد المجهول الذى لا اسم له. إنه يقوم باختيار سرى، فى سياق الأحداث، بالنسبة إلى "من" هو الجمهور. وفى إضفاء خاصية معينة على الجمهور، المرء يدعو إلى الاشتراك فى هذه الخاصية. من الذى يخاطبه بصورة سرية؟ هل هو المسئول عن توزيع الأدوار الحاضر وسط الجمهور؟ أو الناقد الذى يمكنه أن يدفع بحياته المهنية إلى الأمام؟ أو والداه؟ أو شبح غاندى؟ أو أعظم حب فى حياته؟ أو هو نفسه؟ إن الفعل/ الحدث نفسه الذى يوجه إلى كل واحد من هؤلاء يكون محتويًا على رسالة مختلفة تمامًا. لمن يكرّس الممثل أداءه بشكل شخصى؟

توقع، وتخصيص، ومستويات المخاطبة Expecting; Dedicating; Levels of Address

الممثل الذى يمثل فى "أوبرا الصابون" [1] يعمل من داخل أسلوب محدد. هذا الأسلوب يتم التعريف به عن طريق مجموعة أساطير [ميثيلوجى] ابْتُكِرَتْ من واقع نظرة معينة إلى الحياة. لو أن الممثل الذى يمثل فى "أوبرا الصابون" لا يفحص نظرة الحياة التى تتناولها، فالممثل يكون أقل احتمالاً أن يرى علاقته هو بالشخصية. إن كل الصلات تبدأ فى الانهيار من هناك. هذا الأسلوب، والطريقة التى يعالج أو يفهم بها، والطريقة المقصود أن يتم بها تلقيه أو إدراكه - ذلك هو ما أشير إليه بمستويات التمثيل.

عندما تتوقع شيئًا ما، فأنت تترك هذا الذى تتوقعه حرًا أن يحدث. إنك بتوقعك شيئًا ما، تستدعيه، إنك تعد له مكانًا مفتوحًا ليدخل. إنك تستدعى شيئًا ما فى شىء آخر يكون حيًا كذلك فى ذاتك.

فى خريف ١٩٦٦ بدأنا عددًا من التمرينات، كان أولها سلسلة "حلم ليلة منتصف الصيف" الخاصة بنا. وبدأنا بفكرة أن الجمهور يتكون من أشجار، وسناجب، ومناضد وكراسى، وبالتدريج انتقلنا من فكرة جمهور من الجماد إلى جمهور يتكون من الكائنات الحية. كانت الفكرة هى أننا كنا نضع أنفسنا على الدوام فى مواجهة شخص ما، أو عنصر ما، أو قوة ما. والفكرة هى أن نختار [هذا الشخص أو هذه القوة]. إننى أستدعى أو أعيد إلى الذاكرة شيئًا أو

شخصًا، وأقوم بتكريس ما سأفعله. أقول لنفسى إننى أؤدى هذا العرض من أجل - لنقل - مارتن لوثر كنج، الإبن[٢] ، والآن لا يكون مارتن لوثر كنج الذى أمثل من أجله هو الشخص الذى يتحدثون عنه فى الصحف، والذى صنعت أفلام سينمائية عن اغتياله. ما هو متضمن هو علاقتى الخاصة بمارتن لوثر كنج، الذى بشكل ما وضع بصمته على. إنك تختار شخصًا تكون مرتبطًا به، كما لو كان هناك سلك كهربائى يمتدّ بينكما، وتقول: إننى أقوم بتكريس الساعتين القادمتين من أجلك، وإليك، وتكريمًا لك. ربما أنساك وأنا أمضى فى [العرض]، وربما أعود إليك بوعى؛ ربما لا يكون شيئًا أكثر من الإيماءة التى تقول "إننى أقوم به. إننى لا أدرى ما سيفعله تكريسى لك، لكنى أخاطبك وأشارك هذا الوقت معك". إن مدى أو هدف التكريس يكون بلا حدود.

من الممكن أن يكون التكريس موجهًا إلى مارتن لوثر كنج، أو جوبلز، أو قيصر، أو دى صاد، أو أنتيجون (لا يحتاج الشخص أن يكون قد عاش فعلاً ليكون صلة حية بك)، شى جيفارا، سيمون فيل (Simone Weill)، بيللى هوليداى (Billy Holliday)، بوذا، نيتشه، سبينوزا، مفيستوفيليس (لو أمكن أن يتجسد لك)[٣] ، وأنور السادات، كل هؤلاء الذين قتلوا أنفسهم، كل هؤلاء الذين قتلوا أخواتهم وإخوتهم، كل أصحاب العمارات الذين خدعوا سكانهم، كل هؤلاء الذين يكونون فى الأسابيع الأخيرة من حياتهم، ويعرفون ذلك، كل هؤلاء الذين بعثوا (أى رمز استعارى يمكن أن يكون واقعًا عميقًا)، كل السجناء، كل هؤلاء الذين غرقوا فى الفيضانات خلال لحظاتهم الأخيرة وهم أحياء، النيران ذاتها، المسافة، أو الضوء. أى شخص، أو أشخاص، أو ظرف، أو حالة، حيث يكون هناك اتصال حى.

إن الجزء الفعال فى هذه العملية هو مستوى المخاطبة. "لقد اخترت الشخص الذى أكرس له هذا الأداء/ العرض. والآن على أى مستوى أخاطبه؟ على أى مستوى ألقاه؟ الخطوة الأولى، خطوة التكريس، هى الاختيار، إغلاق مكان للاتصال بينك وبين آخر. والشىء التالى هو: أى مستوى منى أستدعيه لكى يقوم باستدعاء الآخر، بحيث نلتقى؟"، هذا المستوى هو مستوى الأداء.

هذا المستوى يصبح مستوى مقابلة الجمهور. ما نتوقعه فى الجمهور يكون هو نفسه مثل المشاركة التى ندعوهم إليها. إنه "اتصالكم" أنتم الذى يستدعى المستوى ويجده، لأن هذا هو الجزء الوحيد الذى يكون له النفوذ. إن سخريتك أو تشاؤمك سيدعوان إلى السخرية والتشاؤم فى الجمهور؛ ووضوحك سيدعو إلى الوضوح فى الجمهور. وحيث إن كل شخص فى الجمهور، مثل كل ممثل، يمتلك مستويات مختلفة كثيرة ، فأنت كممثل لا تفرض مستوى ما؛ بل بالأحرى تحدد موقع مستوى. وبهذا المعنى يكون أفراد الجمهور قد جُعِلُوا فى النهاية ممثلين آخرين.

لو أننى اخترت شخصًا ما لا يكون ولا يتصف بقوة كلية، فالتكريس عندئذ سيكون دائريًا [غير مباشر]، مسألة خاصة بينى وبين نفسى، أنا وذاكرتى نثير أو نخاصم أحدنا الآخر. لكن لو أن ما التقطته يكون ممثلاً لما أشعر أنه يكون فى كل شخص فى الجمهور، ويكون كذلك محددًا وذاتيًا لى، فعندئذ فإننى لا أكون مضطرًا إلى أن أستدير بعيدًا عن الجمهور، بل إن الجمهور يجعل التكريسُ

ممكنًا. إننى أعمل مع هذا الجمهور، مع هذا المستوى المعين الحى لموقع لقائى مع مارتن لوثر كنج. إننى أقول لنفسى، فى العمل معهم، إن هذه هى روحه، وطاقته، وطموحه، ولوعته، ومثابرته، والتى تكون فى كل شخص: إننى أستمر وأقوم بالتكريس، وهذا يقودنى إلى مستوى مختلف. إنه يغير سلوكى بطريقة أرحب بها، لأنه يسمح لى بأن أكون معززًا، وبأن أكون متغيرًا من خلال الصلة مع هذا الشخص.

كنت غالبًا أجد، مع الممثلين، أن التكريس قد أخذهم بعيدًا عن وعى ذاتى معين، أو أنه قد أوقف موقتًا هذا التوقع للإعجاب أو التقدير. إن الجمهور يميل إلى أن يصبح نمطيًا فى ذهن الممثل، وما يفعله التكريس هو أنه يدعو أو يطلب حضورًا معينًا من الجمهور، ويفكّ هذا النمط. إنه أمر شاق جدًا بالنسبة إلينا أن نفرّ من الرغبة فى أن يُصفّق لنا – وأن "نفتن" و"نغوى" الجمهور. إن الممثل يكون مكرسًا بشكل عُضْوىّ للعرض/ الأداء، سواء أكان واعيًا بذلك أم لا. وما نفعله يكون إرشادًا أو توجيهًا للتكريس بشكل متعمد ومدروس.

ملاحظات على عرض "لعبة النهاية" فى السجن Notes on Performing 'Endgame' in Prison

فى إحدى الفترات، كنت أريد – أنا وروبرتا سكلار - Roberta Sklar أن نقوم بالتجريب مع المتفرجين الذين سيكونون مختلفين بشكل أساسى عن أولئك الذى كنا نمثل لهم. فى ربيع ١٩٧٠ كانت أول فرصة حقيقية هى عندما طلب إلينا أن

نعـرض "لعبـة النهـاية" أمـام السـجناء فى "سـجن جـراسـلاندز Grasslands Penitentiary" . وكـان لا بـد أن يوافق "آمـر السـجن" على كل شـىء يعـرض أمـام السجناء، وعلى ذلك قامت روبرتا، التى أخرجت العرض، بإرسال نسخة من "لعبة النهـاية" إليـه. وبما أنـه لم ير فـيـهـا أى ضـرر، فـقـد وافق علـى أن يسـمح لنا بتقديمها.

كانت انطباعاتى عن العرض نفسه هى انطباعات رجل أعمى: فـأنا بتمثيلى [الدور] هام، لم أكن أستطيع الرؤية، لكنى كنت أستطيع أن أسـمع وأشـعـر بنوع المكان. فى ذلك الوقت لم نكن نستخدم ستارًا للمسرحية، ولذا فقد كان علينا أن نكون مستعدين فى أماكننا قبل دخول الجمهور. وجهـزنا كل شىء، واتخذت مكانى فى مقعدى، وتغطيت بملاءة قديمة. كانت الغرفة هادئة، وكان جميع السجناء ينتظرون فى الطابق الأسفل. وفجأة، سمح لهم بالصعود. كان ذلك نشاط يوم الجمعة الخاص بهم، وكانوا "خَشِنين" جدًا. كان الأمر يشبه كثيرًا أن تكون فى برنامج منوَّعات مسرحى خفيف أو سيرك: كان شيئًا يتطلع إليه المرء بقدر كبير، بلا التزام أن تكون نوعًا خاصًا من المتفرجين، بل أن تستمتع وتتسلى فحسب. كان السجناء طبيعيين جدًا ويتعاملون "بدنيًا" بعضهم مع بعض: كان الأمر يشبه المواعيد الغرامية فى ليلة الجمعة، وكان بإمكان أى شخص أن يكون "المرافق او الحبيب" لأى شخص آخر. كنت أستطيع أن ألاحظ ذلك فيما بعد، عندما التقيناهم، وقيل لى إن الأمر كان يجرى بهذا الشكل فى أثناء المسرحية أيضًا - كانوا يميلون الواحد فوق الآخر، ويلمس أحدهم الآخر بالطريقة التى يفعلها الناس فى السينما فى موعد غرامى.

بعد ذلك خفتت أضواء الصالة، وأضئ النور كاملاً على خشبة المسرح. عادة عندما يحدث ذلك، تنطلق همهمة الجمهور -مكبوتة كبداية. ويمكنك أن تشعر بالصوت وهو يتبع الأضواء، عندما يتلقى الجمهور إشارته. لكن هنا كان هناك فرق طفيف جدًا فى الضجة، فقد واصلوا فعل الشئ نفسه.

كلوف يبدأ العرض، وعندما دخل بيتر مالونى وبدأ دوره، اعتقدوا أنه ناجح بشكل يثير الحماسة. ومن فوره، حوَّل أداءه لكى يناسب ما كان يجرى.

لم تكن لدىَّ أدنى فكرة كيف أبدأ بسطر "هل يمكن أن يكون هناك بؤس أنبل من بؤسى؟"، لأنها كانت على "مفتاح" مختلف أو إشارة مختلفة. وانطلقت، وقمت بأداء الجملة، وشعرت بلا مبالاة السجناء الفورية تجاه شخصيتى وبأنهم ينتظرون عودة بيتر. ثم عاد بيتر للدخول، وأصبحوا مهتمين بشخصيتى من وجهة نظر شخص يعطى أوامر إلى كلوف، من وجهة نظر النذل والوغد اللئيم، آمر السجن. كانت تلك حالة ربما تضمنت خمسة من السجناء ارتادوا المسرح من قبل، ولذا فقد كونت غالبيتهم جمهورًا "بكرًا". كانوا كلهم قد شاهدوا السينما بلا شك، لكن الأفلام التى شاهدوها لم تكن من المحتمل أن تعدهم [المشاهدة] لبيكيت. وكان آمر السجن جالسًا وسط الجمهور، وكان الجمهور محاطًا بالحراس بأسلحتهم النارية. وبمجرد أن أصبحت مطابقًا لآمر السجن، أخذ الجمهور يشاهد المسرحية باعتبارها نوعًا من مباريات التنس، مهللين لشخصية و"مهسهسين" للأخرى. ومن حين إلى آخر وجدت أنهم مهتمون بطريقة تعاطفية مع هام، لكن ظلت عادة النذل والوغد اللئيم.

عندما صعد الثنائى [على المسرح]، اعتبروه "جوهر" الرجل والمرأة، وبأنه التفاعل المطلق والأساسى: لقد نظروا إليه بحنين إلى البيت، وبغضب وتهيُّج، وبسوء فهم. وقد اعتقدوا أنه مثير للمرح الصاخب، واستجابوا لكل شىء كان يمكن اعتباره جنسيًا - وكان من الصعب أن تصف أى جزء من [العرض] بأنه جنسى - كما لو أنه كان عرضًا للتعرى التدريجى (strip tease) وقد تلفظوا بوضوح ما كانوا يشعرون به: لم يكن هناك شىء لم يهللوا له، أو يضحكوا إزاءه، أو يطلقوا أصوات الاستهزاء والاستهجان، أو يتنهدوا، أو يصدروا استجابة ما تجاهه. وكان هناك فى أثناء المسرحية "إعلانات" بين الفينة والأخرى تذاع من مكبر صوت. كنت أسمع: "العيادة مفتوحة، وأى شخص يحتاج إلى دواء عليه أن ينصرف الآن، وينزل فى الحال". أذيع هذا الإعلان نحو ثلاث مرات، وفى كل مرة كنت تسمع سجناء وهم ينصرفون، وكل سجين يرافقه أحد الحراس.

ثم انتهت المسرحية، وتمكنا من الحديث إلى السجناء. وقال بعضهم، "ما المفروض أن يكون موضوعها؟" وقد اعتدت على هذا السؤال، ولم يحدث أن أجبته قط. فأنا أحاول دائمًا أن أحول السؤال، لأرى ما رأوه هم أنه موضوعها - أنها تدور حول سجين وآمر السجن، أو حول الثورة، أو عن الباعث على الثورة وكونها سحقت. تحدثت مع نحو ستة منهم، وبعد ذلك، وفجأة، ارتفع مكبر الصوت مرة أخرى: "هيا الآن، حان وقت إغلاق الزنزانة. انصرفوا اثنين اثنين ولتظلوا فى مجال الرؤية". انتهت الضجة، وساد المكان صمت، وانصرفوا، اثنين اثنين.

كانت لدينا بضع دقائق، لأن "نختلط اجتماعيًا مع هيئة العاملين، آمر السجن والحراس، لكن الاختلاط لم يتم ، لأننا ظللنا منفَصلين تمامًا. كان آمر السجن يتمشى هنا وهناك، محاولاً أن يتحدث معنا: وجلس الحراس عند مائدة، وجلسنا نحن عند مائدة مختلفة، ولم يقل أحدنا شيئًا للآخر. وقال أحد الحراس، فى أثناء انصرافنا، "لماذا لا تحضرون عرضًا آخر، عرضًا به بعض الموسيقى وبعض الفتيات؟".

كنت أشعر أن المسرحية قد وضعت بَصْمتها المميِّزة بدرجة كبيرة على السجناء. وكان السجناء يعرفون أن آمر السجن كان عليه أن يوافق على كل شىء رأوه. وقال لى أحدهم، عالمًا أن آمر السجن قد قرأها، "لو كان قد عرف موضوع هذه المسرحية – لو أنه عرف بشكل فعلى – لم يكن ليسمح لكم أبدًا بتقديمها".

منذ ذلك الوقت تعلمنا أشياء أكثر فأكثر عن حياة السجن. وفى عام ١٩٧٠–١٩٧١عرضنا *المحطة الأخيرة* فى سجون كثيرة مع حد أدنى – وحد أقصى – من إجراءات الأمن فى "الساحل الشرقى" و"كندا". وقد أحدثت هذه التجارب تغييرًا كبيرًا جدًا فينا. تغييرًا كنا نمثل على أساسه، وسنواصل التمثيل منه. لقد انتقلنا إلى إحساس بالتكافل والتماسك الكامل مع أخواتنا وإخواننا فى السجن.

الهوامش

١- أوبرا الصابون soap opera : نوع من الدراما التليفزيونية نشأ من التليفزيون الأمريكى، لكنه يُعد عالميًا، وسمى كذلك لأن تمثيليات الإذاعة فى الثلاثينيات كان يمولها بشكل رئيس شركات صابون "البودرة"! وقد أدمنها الجمهور الأمريكى إلى درجة أن المواطن يستطيع أن يقرأ سوپ أوبرا ديچيست Soap Opera Digest أو يتصل بـ "صابون بالتليفون" ٢٤ ساعة لمعرفة الحلقات التى فاتته. فى عام ١٩٧٩ كان هناك ١٢ "تمثيلية صابونية" يوميًا. وهى تتكون من خليط مما هو ميلودراما وما هو دنيوى. والتشويق لا يتعلق فقط بنهاية الحلقة، بل قبل الإعلانات. وربما لم تحقق إحداها شهرة والتفافًا من الجمهور فى أنحاء العالم مثل *دالاس Dalas* (1982 1987)، رغم ما قاله أحد النقاد عنها من أن "بها كل عناصر الزبالة ..". وهناك أيضًا *السلالة الحاكمة Dynasty*، وفالكون كريست Falcon Crest. وفى بريطانيا كان لهذا النوع جذوره فى الدراما الإذاعية، وهى تتمسك بالواقع الاجتماعى والمحلى. وأوبرا الصابون موجودة فى أستراليا أيضًا، كما أنها ليست مقصورة على البلاد التى تتحدث بالإنجليزية، فسماتها نجدها فى معظم أعمال التليفزيون المصرى، والمشهور منها يعرف بأنه "منظف للشوارع" لأن الجمهور يميل إلى الاختفاء فى أثناء إذاعتها. ومع أن التليفزيون فى مصر يعرض كثيرًا من الأعمال الأمريكية ومن بلاد أخرى، إلا أنه يقدم عددًا ضخمًا من الأعمال المصرية. وحيث إنه أول من قدم التليفزيون الملون فى إفريقيا، فهو يتمتع بميزات كثيرة، فلديه صناعة سينمائية منذ فترة ما قبل الحرب الثانية، ويقدم مواهب كثيرة من فنانين وفنيين. وهو يقوم بتصدير كثير من أعماله إلى البلاد العربية. والتمثيليات لا تمثل تحديًا اجتماعيًا أو سياسيًا؛ بل تقدم موضوعات حياة يومية ودينية. لكن فى بلدان أخرى، قد تكون

أوبرا الصابون أكثر من مجرد تسلية، ففى الثمانينيات قدم التليفزيون النيجيرى حلقات تصور عدم قدرة المزارعين على التكيف مع حياة المدن. كما استخدم التليفزيون المكسيكى المسلسلات لأغراض تعليمية.

٢- مارتن لوثر كنج : (Martin Luther King) (1929-1968) : زعيم زنجى أمريكى، منح جائزة نوبل للسلام لعام ١٩٦٤- اغتيل. ويضاف إليه كلمة *junior* *(الابن أو الأصغر)* تمييزًا له عن مارتن لوثر (١٤٨٣-١٥٤٦)، وهو راهب ألمانى تزعم حركة الإصلاح البروتستانتى فى ألمانيا.

٣- جوزيف جوبلز : (Joseph Gobbels) (1897-1945) : زعيم نازى ألمانى. وزير الدعاية (بدءًا من عام ١٩٣٣).

جايوس جوليوس قيصر (Gaius Kulius Caesar) (100-44) ق.م: سياسى وقائد عسكرى رومانى. دكتاتور روما (٤٩-٤٤ ق.م.). قُتِل.

* المركيز دى صادر : (Marquis de Sade) (1740-1814) : روائى فرنسى، عنى بتصوير حالات الانحراف الجنسى.

* أنتيجون : (Antigone) : إحدى شخصيات الأساطير - وبعض المسرحيات - اليونانية. ابنة أوديب.

* أرنستو شى جيفارا : (Ernesto Che Guevara) (1928-1967) : ثائر كوبى، قاد حرب العصابات فى بوليفيا حتى أسره عام ١٩٦٧.

* جاوتاما بوذا : (Gautama Buddha) (٥٦٣ -٤٨٣ ق.م) فيلسوف هندى. مؤسس الديانة البوذية.

* فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche)(1844-1900) : فيلسوف ألمانى. بشر بالإنسان الأعلى أو "السوبرمان".

* باروخ سبينوزا (Baruch Spinoza) (1632-1677) : فيلسوف هولندى. كان من أكبر القائلين بـ "وحدة الوجود".

* مفيستوفيليس (Mephistopheles) : شيطان رئيسى فى أسطورة فاوست (Faust).

(١٤)

لو أنك تظن أن شيئًا ما يكون "حقيقيًا"، بصرف النظر عن الكيفية التى تبدو بها تلك "الحقيقة" غامضة، ومهما كانت محددة لك أنت وحدك، فهناك فى مكان ما، شخص ما آخر يفكر فيها الآن، وفى وقت مختلف كان شخص ما قد بنى لها بالفعل نُصُبًا تذكاريًا.

لا شىء يكون مهلكًا للغاية لمثال ما أو نموذج ما مثل تحقيقه.

شوبنهاور (١)

بدون الجيش، سيكون قادة العالم السياسيين مجرد رجال مصابين بالخرف بسبب الشيخوخة، يتجادلون فى أفكار مهجورة حول السلطة. إن أحد أهدافنا الأولى هى حل الجيش وإلغاؤه.

الكوابيس تروح وتجىء - والحلم يبقى كما هو.

ذات مرة، أخبرنى ناقد أعرفه أنه كتب مقالاً يراجع فيه كتاب أو مسرحيّة، وقرأه، ولأنه كان مقيدًا بموعد لتسليمه، فقد سلمه كما هو، لكنه كان مدركًا أنه كان باستطاعته أن يكتب بالسهولة نفسها نوعًا آخر مختلفًا تمامًا من المقالات. كان لديه على الأقل خمسة عشر استجابة متناقضة تجاه الشىء نفسه، وكان هذا ببساطة الاستجابة الأولى التى صدرت عنه.

عقيم أو عديم الجدوى

أن تحكم بأن هذه الطبقة من الحياة أكثر أهمية من غيرها،

وأن ما يكون خارج الأرض أفضل مما يكون داخلها،

وأن "البطانيّة" أقل أهمية من المِنْشفة، فيما عدا فى حالة البرد.

السؤال يحتوى داخله على الإجابة.

تمرين يوجا [٢]، ركز على شىء ما وعلى تداعياته.

واصل إعادة انتباهك إلى الشىء؛ ثم إلى شىء آخر. ثم فكر، من هو الـ "أنا أكون" الذى يقوم بالتركيز؟

لا بد لى أن أحكم عليك لأعرف أين أقف.

إن المعادلة تحدث كالتالى: كلما كانت المعارضة [أو الانشقاق] أكبر لدى المحكومين، سيكون عنف الحكومة أكبر.

جورج جاكسون *(George Jackson)*

بدائل Alternatives

لم يعد هناك أى فعل محدَّد نقدم عليه استجابة لظرف محدَّد. مظاهرة من أجل الحقوق المدنية فى واشنطن ... اعتصام ضد التضخم ... تبادل إطلاق النار... اجتماع لإثارة الحماسة الجماعية ... مقال ... احتلال مبنى. ليس هناك

"ترْياق" عام واحد لأى نمط واحد من المشكلات. ما يكون صعبًا هو أننا نكون مضطرين إلى خلق الفعل الذى سنقدم عليه. الفعل لا يكون فى متناول يدنا. من داخل الظروف المتعلقة بحالة معينه منظّمة فى مراتب متسلسلة تكمن إمكانية معينة للفعل، والذى قد لا يدمر الحالة لكن يمكن أن يجعلها بلا معنى وغير شرعية.

فى فترة هذه الكتابة تكون هناك أشياء فى نيويورك سيتى التى تواجه التحدى الناشئ عن ضَغْط اليوم الحاضر. وفى مواجهة التحدى وليس الغرق فى قلق وانزعاج الخِداع والجنون والحماقة، تنتصر هذه الأشياء: "البديل يو The Alternate U"، "و.ب.أ.آى." WBAI، "و.آى.ت. مجازين " WIN Magazine، "مسرح الخبز والدمية" "جمعية الحظ السعيد Fortune Society " هذه "الخلايا" الحية تكون مشجعة لى بمعنى منح الشجاعة.

ما لم يكون الوجود كله أداة أو وسيطًا للوَحْى، فليس هناك وَحْى خصوصىّ أو استثنائى محتمل.

ويليام تمبل (٣)

هناك أشياء (ظروف) لا بد أن تتسبب فى فقدانك للعقل، أو لا يكون لديك عقل لتفقده.

ليسنج (٤)

الضحك هو انهيار للسيطرة فى استجابة لشىء لا يمكن أن ينطبق على حجم خزانة الملفات الخاصة بالعقل. إنه يكون شكلاً من أشكال النشوة، انهيارًا للعقل ليصل إلى وضوح أساسى.

التوازن فى الجماعات The Balance in Groups

لقد عملت مع - وقمت بملاحظة - عدد من الجماعات. وأحد الأشياء التى كانت تدهشنى وتستوقفتنى هى أننا نجد فى داخل المجموعة الواحدة أن بعض الأشخاص ينمون ويتطورون، والبعض الآخر يبقى فى موضع واحد، وبعض المواسم تتسبب فى وجود الفئة الأولى، وبعضها يؤدى إلى وجود الأخرى. فالشخص الذى يبقى فى موضع واحد تكون له قوة وسلطة كبيرتان داخل المجموعة لأنه يكون فى كل الأوقات قادرًا على أن يتعرف المكان الذى يكون فيه والمكان الذى كان فيه. والشخص الذى يتحرك وينمو يكون دائمًا ضائعًا وتائهًا بصورة ما لأنه ليس فى مكان يستطيع تحديده بوضوح. إنه يكون بين مكان كان يعرفه، وينتقل إلى مكان لا يعرفه. إن الانتقال من مكان معروف إلى مكان معروف آخر لا يكون فى الواقع تحركًا أو انتقالاً على الإطلاق.

إن توازن القوى فى المجموعة بين من يكون ساكنًا ومن يتحرك ربما يكون على الدوام أعظم فى جانب الشخص الساكن. فى هذه الظروف لا بد أن يجد المخرج طريقة لمواجهة الشخص الذى يتطور حتى لو كان يتطور من وراء المخرج.

حينما ينقد المخرج ممثلاً فيما يفعله، يجب أن يفهم المخرج أولاً ما يظن الممثل أنه يفعله.



تحوُّلات وراثية*Mutations* (1972)

من اليسار، جوان شميدمان Schmidmann)(Joan ، توم ليلارد (Tom Lillard) تينا شيبارد (Tina Shepard)، رايموند باري (Raymond Barry)، بول زيمت(Paul Zimet)، إيلين مادو(Ellen Maddow)؛ راكعة، شامي شايكين (Shami Chaikin)

الموهبة Talent

ليس هناك سبيل لتطوير الموهبة، بل لإغرائها ودعوتها إلى إطلاق سراحها. إنها تكون عبارة عن هِبَة أو منحة غامضة، ولا تكون موزعة بقدر مساو، ليس أكثر من الأيام المشمسة الساطعة على مر السنة.

إن مدرس الممثل يكون مثل مدرس الأطفال الصغار. إنه يبحث عن الخطوات الصحيحة لكل طالب، وعندما يكون الطالب على وشك أن يقوم باكتشافه، فعلى المدرس أن يختفى. ولو كان المدرس يبحث عن رضائه الشخصى فى مرحلة الاكتشاف، فالطالب لا يقوم بالاكتشاف بصورة كاملة. خذ طفلاً لديه كوم من المكعبات لكنه لا يستطيع أن يجد طريقة لصنع ما يريده منها. لو أرشده المدرس فى صنع الشكل الذى يريد الطفل أن يصنعه، فلا بد أن يختفى عندما يكون الطفل على وشك أن يتخذ الخطوة الحاسمة. فالطفل، بأخذه هذه الخطوة بنفسه، يكتشف أفكاره الخاصة به.

إن المدرس، فى أثناء تطور الممثل، يخبر الطالب أنه لو استمر فى الدراسة فى هذا الاتجاه، فسيصل إلى نقطة سيتعرف فيها على متى يؤدى بشكل صادق. لقد قام المدرس فى ذلك الحين بتثبيت وتحديد ما هو صادق مقدمًا. ولم يفعل الطالب ذلك. وفى النهاية، الطالب يتعلم فقط ما هو صادق بالنسبة إلى المدرس.

النقاد Critics

بمجرد أن ينضج كاتب المقال النقدى ويحوز لنفسه جمهورًا لمقالاته المطبوعة، فهو يسمى ناقدًا. فى هذه المرحلة من المحتمل أنه سيقدر كثيرًا الأعمال التى تصدِّق على [أو تجيز] وتشجع أسلوب حياته واتجاهه هو. وفى هذه المرحلة يصبح الناقد أيضًا معروفًا لهؤلاء الذين يؤدون، ويتأملون فى اتجاهاته مقدمًا. ويصبح هذا التأمل مهنة أو ربما عملاً تجاريًا أساسيًا. لقد أصبح الناقد الثابت والموطد جزءًا من المؤسسة الاقتصادية.

إننى لم أعرف - إلا نادرًا - حالة تكون استجابة الناقد فيها للممثلين، أو المخرجين، أو الكتاب قد قامت بتوسيع مواهبهم أو عملت على تفتحها - لكنى عرفت حالات قام فيها الناقد - إما من خلال الانتقاد القاسى وإما عن طريق المديح، بسحق الإلهام الإبداعى.

إن قياس المواقف الإبداعية يبلغ درجة معاملتها كسلعة أو "بضاعة". إن الناقد التجارى يؤدى وظيفة نافعة للمسرح التجارىّ، والناقد المثقف يقوم بتقليد "بتكرار" - أو استخراج نسخة مطابقة - من الناقد التجارى على مقياس أصغر، لأنه هو أيضًا يجبر الفنان على الدخول فى حلبة منافسة حيث لا تكون هناك أية فائدة محتملة.

المسرح يكون، كما هو قائم، ليس فقط بسبب من يكون فيه وماذا يفعل، بل بسبب ما يسمح به النقاد أن يتم، وعن طريق من.

إلى الممثلين، ربيع ١٩٧٠ - تفرق المجموعة

To the Actors, Spring 1970 - The Breakup of the Group

هذه هى نهاية الفصل. إن الأمر يشبه نوعًا من الزواج: هناك قدر كبير من الاعتياد والمسئولية المشتركين والتاريخ الذى يجعلك لا تريد أن تنهيه، لكن بالتدريج، من خلال أكثر من عام من العمل والتدريب والممارسة، فهذه المرحلة من عملنا قد وصلت إلى النهاية. إننى مسرور أننا قضينا هذا الوقت، وأنا مسرور أنه انتهى.

عبر الأسابيع، والشهور، والأعوام وبينما كنت أراقب الممثلين فى الورش وفى العروض، توصلت إلى ملاحظة أنماط تتشكل وتتحل. وبالنسبة إلى هذه الأسابيع القليلة التى بقيت، فلا تزال هناك فخاخ ربما نسقط فيها، وكذلك نوافذ ربما نكون قادرين على فتحها. لقد توصلنا إلى أن نتعلم أنه لا يمكن لأحد أن يمنعنا من الدخول إلى العالم؛ ولا بد أن نقوم بفحص العالم داخل أنفسنا بحيث يمكننا أن نفهم الطريقة التى يملى بها علينا خياراتنا. لقد كانت فترة ثرية ومكثفة تلك التى قضيناها معًا.

إننا فى "المسرح المفتوح" نكون أجزاءً من بنية لم تعد - لسبب أو لآخر - قادرة على النمو. إننى لا أعنى [بكلمة] "بنية" إطارًا ماديًا، أو قانونيًا، أو مهنيًا - لم يكن لهذا قط أثر مهم فينا. إن البنية الحقيقية تكون بلا تعبير عنها، كميّة ذاتية وغير موضوعية مصنوعة من قواعد ووعود ضمنية كثيرة وغير مرئية. ومن داخل هذه البنية، عند هذه النقطة، كل ما يمكننا أن نفعله هو المحافظة على - أو الاحتفاظ - بالوضع الراهن؛ وليس هذا أمرًا جيدًا بقدر كاف.

ملاحظات على إعادة تشكيل المجموعة - خريف ١٩٧٠

Notes on the Re-forming of the Group - Fall 1970

فى سبتمبر ١٩٧٠ بدأت مجموعة جديدة تحت اسم "المسرح المفتوح". كان "المسرح المفتوح" مجرد اسم، لقب أطلقته على نفسها مجموعة من الأشخاص الذين خططوا لأن يلتقوا بصورة منتظمة منذ سنوات عديدة. بدأنا كمجوعة دراسية، وفيما بعد قمنا بعروض قاتمة ("ليال مظلمة") فى "مسرح ميدان شيريدان Sheridan Square Playhouse": أمريكا هواراه، فيت روك Viet Rock، الأفعى، المحطة الأخيرة، لعبة النهاية، وتبع ذلك أمسيات للمسرح السياسى تسمى "أقنعة". وخلال كل هذه المراحل من العمل الجماهيرى، كان "المسرح المفتوح" يستخدم كاسم، حتى مع أن أشخاصًا مختلفين كانوا مشتركين فى مشروعات مختلفة. وكان بعضهم، مثل بيتر شومان، وباربارا فان Barbara Vann، ولى وورلى Lee Worley، وجيم باريوسا، جزءًا من العمل منذ البداية، وانضم آخرون فى أثناء الفترة التى بدأت بـ "*الأفعى*".

مع كل أزمة وانهيار لبنية بطل استخدامها، كانت المجموعة تصبح متركزة بصورة حادة أكثر فأكثر. وفرقة الممثلين الحالية تتكون من: راى بارى، شامى شايكين، تو ليللارد، تينا شيبارد، جون شميدمان، وبول زيمت. وقد اقتربت المجموعة الحالية من كونها عملاً جماعيًا ومتطورًا عن حق. إن الاستمرارية ضرورية للنمو فى المسرح. بإمكان الكاتب أو الرسام أن يعمل كل منهما وحده،

ويرسى استمرارية عن طريق أن يعيش حياته، ويتحمل فشله ونجاحه، لكن الجهد الجماعى للمسرح يتطلب استمرارية خاصة لكى ينمو.



"تحولات وراثية مفاجئة" *Mutations* (١٩٧٢) : من اليسار توم ليللارد، شامى شايكين.

إلى الفرقة - ربيع ١٩٧١ To the Company - Spring 1971

إننا نعمل الآن فى *"تحولات وراثية مفاجئة"* ، أحدث أعمالنا. إننا نتعامل مع التحول البشرى، مع أنفسنا كتحولات وراثية، متأملين الشكل البشرى الذى لم نتخذه، وفى تجربة أن نكون منتزعين من ذواتنا. إن العمل كجزء من هذه المجموعة يشبه امتلاكى لعدة أطقم من العيون، وليس فقط عينى أنا. كنت أشعر خلال هذه الفترة بعمق التعاون بيننا وبحساسيتنا المفرطة، وأنا آمل أننا سنكون قادرين على التركيز بوضوح كاف، وأن ننتقل إلى ما وراء العوائق بحيث نتمكن من أن ندخل فى هذا العمل بعضًا مما نكتشفه معًا.

إنه أمر مُبهج ومنعِش أن نعمل معًا خلال هذا الارتباك والفوضى، تجاه نوع ما من الوضوح. إننى - كمجموعة - لست واثقًا إلى متى سنستمر ونظل نشيطين. على أية حال، فالمثابرة والبقاء ليسا أفضل معيار. فكلما سمحنا لأنفسنا أن نكون حيارى ومدهوشين ومذْهولين، اكتشفنا وتعلمنا. بعد تحولات وراثية مفاجئة سأنتقل إلى اتجاه مختلف تمامًا، وسأظل أبحث فى الحدث المسرحى، وفى هذه العملية سأستمر فى تغيير علاقتى به. أين سيأخذنى ذلك، لا أدرى.

إلى القارئ - فبراير ١٩٧٢ To the Reader - 1972

بعد أن وضعت جانبًا الملاحظات التى تشكل [كتاب] حضور الممثل، تناولتها مرة أخرى وأعدت قراءتها. فى حالات كثيرة هناك عبارات أو تصريحات تبدو لى غير مُبرِرة أو تحتاج إلى توضيح أو شرح أكثر. سأقاوم ذلك. يمكننى فحسب

أن أقول إن حياتى وآرائى تتغير بصورة جذرية من فترة إلى أخرى. وبينما أشعر أنى منفصل عن الآراء القديمة، فربما فى وقت ما فى المستقبل سأحس بأنى منفصل عن كثير مما هو مكتوب هنا. كان هذا الشتاء فترة تغيير بالنسبة إلىَّ: مفترق طرق. بطريقة أتمنى معها لو أنى استطعت أن أبدأ الكتاب مرة أخرى، لكن عِوَضًا عن ذلك، سيكون على حضور الممثل أن يظل كما أسميته عندما بدأنا- ملاحظات من مستويات عديدة من نفسى. إن الصراع يتواصل، وسيستمر عملى فى أن يتشكل به. لن يكون هناك كتاب آخر، لكنى سأحاول أن أكون على اتصال من وقت إلى آخر بشأن الشكل الذى تتخذه بعض هذه التغيرات.

أفضل الإجابات هى تلك التى تدمر الأسئلة.

سوزان سونتاج

جوزيف شايكين

ولد جـوزيف شـايكين فى ١٩٣٥من أبوين روسـيـين، وتربى فى "دى مـوين De Moines "، "أيوا Iowa! "، وهناك التحق بجامـعة "دراك Drake". وفى عام ١٩٥٩ انضم إلى "المسـرح الحى". وقـد فـاز بجـوائز تمثيل فى خـارج-برودواى (جـوائز "أوبى Obey") عن أدوار مـختلفـة، منهـا جـالى-جـاى فى الإنسـان هو الإنسـان لبريخت. وفى عام ١٩٦٣ أسس مستر شايكين "المسرح المفتوح"، والذى أصبح عنصرًا مؤثرًا شهيرًا وأساسيًا فى مسـرح الستينيات. وشملت عروض "المسـرح المفتـوح" الأخيـرة: *أمـريكا هوراه*، *الأفـعى*، *المحطة الأخيـرة*، وأحـدث مسرحياته، *تحولات وراثية مفاجئة Mutations*.

الهوامش

١- آرثر شوبنهاور (Arthur Schopenhauer)(1788-1860) : فيلسوف ألمانى، أهم آثاره *العالم كإرادة وفكر The World as Will and Idea* (عام ١٨١٩).

٢- اليوجا : فلسفة هندية قوامها التأمل وضبط النفس توصلاً إلى اتحاد الروح بالذات الإلهية. (ب) نظام من التمرينات غايته تمتع المرء بجسم وعقل سليمين، وتعزيز سيطرته عليهما.

٣- ويليام تمبل (William Temple) (1820-1944) : ابن فريدريك son of Frrederick كبير أساقفة "كانتربرى" Cabterbury (1942-1944) .

٤- جوتهولد إفرايم ليسنج (Gotthold Ephraim Lessing)(1729-1781) : ناقد وكاتب مسرحى ألمانى. يعد أول مسرحى له شأن فى تاريخ الأدب الألمانى.

قالوا عن الكتاب

"فعلت أفكار جوزيف شايكين [(١)] ، والقدرة التى قدمها الكثير لتحقق النضج فى المسرح هنا فى السنوات العشر الأخيرة أو نحوها كما فعلت افكار وقدرة آى شخص آخر أعرفه. كما أن مجموعته "المسرح المفتوح" [(٢)] ، اقتربت أكثر من أىٌ من فرقنا الأخرى من روح فرق "الإنسامبل" الأوروبية العظيمة والقائمة على المبادئ والمتسمة بالمغامرة .. إن المسرح بالنسبة إلى شايكين يكون دائمًا فى حالة لا نهائية من العمل، وأهدافه متحولة ومتغيرة على الدوام، وما يحققه من إنجازات دائمًا ما يكون مؤقتًا أو تجريبيًا، ووسائله لا بد من التحقق الدائم منها. وقد كتب فى كتاب حضور الممثل "إننا نوجه أسئلة .. وفى الرد نمر بخبرة مفادها صمت فعال وحيوى. وفى الواقع أننا نرتبط بعضنا ببعض ... عن طريق ما لا نفهمه" . إن الفنان، على عكس القناعة الرومانسية، يكون مثل جوزيف شايكين: الشخص الذى يحاول أن يجعل عدم الفهم المتبادل هذا شيئًا مرئيًا" .

ريتشارد جيلمان *Richard Gilman*

نيويورك تايمز بوك ريفيو *New York Times Book Review*

"فى الأسابيع القليلة الماضية كنت مشتركًا فى محاورات مدهشة، ومقلقة، ومحرِّضة مع جوزيف شايكين، وخلالها وجدت نفسى مجبرًا على أن أفكر

وأعيد التفكير فى كل أفكارى عن المسرح. وينبغى أن أوضح، للشخص الحسود، أن تلك المحاورات كانت فى رأسى، عن طريق كتاب شايكين الجديد، حضور الممثل، وهو عبارة عن مجموعة ملاحظات على التمثيل غير منظمة بشكل نقىّ وخال من الشوائب، ولها طابع المحادثة، وتتسم بجدة الملاحظة والتبصر. حول التمثيل، وحول تاريخ "المسرح المفتوح"، والأداء المتعلق بالحياة اليومية، والمسرح، والمجتمع، وتجربة شايكين الشخصية المكثفة بريخت (٣) وبيكيت (٤)... لو أنك مهتم بالمسرح المعاصر، فيمكنك عن طريق هذا الكتاب أن تجرى محادثة مع جو، وتنمى فهمك لأفكاره. إن الصفة الصحيحة، لو لم يكن هناك إفراط فى استخدامها، تكون (محفزة)".

مايكل فينجولد *Michael Feingold*

ذا فيلاج فويس *The Village Voice*

"المسرح المفتوح" يلعب لعبة بارعة عن البراءة - الجديدة . إنه يقوم بتقشير وسلخ الممثلين بحيث تظهر ذواتهم الشبيهة بالأطفال ، وبحيث ينعطفون فجأةً عائدين إلى أصول الدراما : إلى المواكب الدينية ، وطقوس العربدة ال "ديونيسيونية" *Dionysian* (٥) المليئة بالمرح الصاخب. وشايكين، وهو "خرّيج" من "المسرح الحى" *The Living Theatre* (٦) له سمة الراهب - دائمًا ما يجرد "مرتاد المسرح المتعب العجوز" من قناعاته الأساسية التى كان يستند إليها من قبل. إن الجماهير، التى ضجرت من رؤية الستائر ترتفع عن

غرف المعيشة التى تحاكى غرفهم، سيجدون أنفسهم فى مواجهة واقع داخلى بدلاً من الخارجى... وسواء أراد شايكين ذلك أم لا، ففرقته، "المسرح المفتوح"، تبدأ فى الظهور على السطح باعتبارها واحدة من أفضل الفرق التجريبية فى الولايات المتحدة - وأكثرها انضباطًا بالتأكيد ... إن "المسرح المفتوح"، الذى يوصف بأنه ملموس ومباشر، يعكس بشكل غريب وخارق جمهور اليوم الحالى — العجز عن التعبير عن آرائه، الشعور بالإحباط إزاء الكلمات، والاتجاه الغريزى لأن يحس بدلاً من أن يوضح أو يشرح، والحنين الجارف إلى البراءة المفقودة التى ترتبط بما قبل/ الألفاظ".

تايم ماجازين *Time Magazine*

الهوامش

١- جوزيف شايكين (١٩٣٥-   ) : مخرج وممثل ومنتج أمريكى، درس فى جامعة "دراك" Drake، وقدم أهم أعماله فى نيويورك، ظلام القمر *Dark of the Moon*، فى عام ١٩٥٨، وفى العام التالى انضم إلى "المسرح الحى" The Living Theatre، وظهر فى غراميات كثيرة *Many Loves* والليلة نرتجل *Tonight We Improvise* (1959)؛ ثم فى الصلة The Connection، وغابة المدن Jungle of the Cities (1961-1962)، والإنسان هو الإنسان *Man Is Man* لبريخت (١٩٦٢). ومثل مع "مسرح الكتاب" Writers Stage (1964) فى الساكن الجديد *The New Tenant*، و ضحايا الواجب *Victims of Duty* ليونيسكو. فى عام ١٩٦٤ أسس "المسرح المفتوح" Open Theatre كفرقة تجريبية لبناء وعرض نصوص جديدة. وقد أدى نجاح أمريكا هوراه! *America Hurrah* فى عام ١٩٦٦ - وفى عام ١٩٦٧ فى لندن - إلى رسوخ شهرته. وأنتجت طريقته فى العمل كورشة عرضين هما: المحطة الأخيرة *Terminal* والأفعى *The Serpent* فى عام ١٩٧٠، والمسرحية الأخيرة عبارة عن سلسلة مقاطع عن تاريخ الجريمة . وقد أخرج شايكين لـ"مهرجان شكسبير بنيويورك" New York Shakespeare Festival و"نادى مسرح مانهاتن" Manhattan Theatre Club ، و"المسرح السحرى بسان فرانسيسكو" Magic Theatre of San Francisco، و"مارك تابر فوروم" Mark Taper Forum فى لوس أنجلوس. كان متحدثًا بليغًا عن الحركة الطليعية فى الستينيات، وفاز بعدة جوائز، بما فيها خمسة جوائز "أوبى" Obie . بعد الإصابة بسكتة فى عام ١٩٨٤ أدت إلى فقدانه النطق، ظهر فى نيويورك عام ١٩٩١ فى مسرحيات اشترك فى تأليفها مع سام شيبارد (Sam Sheppard (1934-   ) الحرب فى السماء *The War in Heaven* وچان-كلود فان

إيتالى (Jean-Claude Van Itallie) (1936-   ) مبتلى بالبكم (Struck Dumb) ، والتى عكست تلك التجربة (المترجم).

٢- "المسرح المفتوح" Open Theatre (الولايات المتحدة): فرقة تمثيل لها تأثير كبير فى خارج–برودواى فى أثناء أعوام ١٩٦٣-١٩٧٣. ترك جوزيف شايكين "المسرح الحى" بعد تمثيل جالى جاى (Galy Gay) فى *الإنسان هو الإنسان Man Is Man* لبريخت ليؤسس مجموعة دراسية لاستكشاف الأساليب الجديدة فى التمثيل. هذه المجموعة من الممثلين، والكتاب و"الدراماتورج" أصبحت معروفة باسم "المسرح المفتوح". كان شايكين يعتقد أن ابتكار المؤدى الخلاق يمكن أن يؤدى إلى تعبير درامى جديد، وطور تقنية مبنية على فكرة الحضور (التركيز على المؤدى، لا على الشخصية) والتحول (تغير الممثل من دور إلى آخر أمام أعين الجمهور). هذا المنهج تم وصفه فى كتاب شايكين، *حضور الممثل The Presence of the Actor*. وتجمع ورش "المسرح المفتوح" بين تدريبات تتسم بالنشاط والقوة: جسدية وصوتية وارتجال، مع مناقشات يقودها النقاد جوردون روجوف (Gordon Rogoff) وريتشارد جيلمان (Richard Gilman) . وبدأت المجموعة العمل بالتدريج على إبداعات جماعية يقوم بصياغتها كاتب واحد، ونتج من ذلك *فيت روك Viet Rock* لميجان تيرى (Megan Terry) (1966) ، الأفعى لجان-كلود فان إيتالى (Jean-Claude van Italie) (1968) *والمحطة الأخيرة* لسوزان يانكوفيتش (Susan Yankowittz) (1969) . وقد قدم "المسرح المفتوح" هذه الأعمال فى عروض كاملة ثم ابتكر بعض أعمال "الحجرة " chamber، منها عرض *التحوُّل The Mutation Show* (1971) ، *وتمشية ليلية Nightwalk* (1973) ؛ لكن عندما ابتعدت [المجموعة] عن كونها ورشة تمثيل واتخذت اتجاهًا لأن تصبح فرقة إنتاج، قررت أن تتوقف – وحسب كلمات روجوف، "لقد حكم عليها بالنجاح" (المترجم).

٢- برتولد بريخت (Bertolt Brecht): (1898-1956) : اسـمـه الأصلى إيوچين برتولد فـريدريش بـريخت (Eugen Berthold Friedrich Brecht) : كـاتب مسـرحى ومـخـرج وشاعـر. هو شخصية رئيسـة فى استكشاف القرن العشرين للدراما كوسيط، وللمسرح كمنبر للأفكار السياسية. فى "فايمار ريبلك " Weimar Republic كانت مسرحياته الساخرة، والمضـادة للبـرجوازية ردًا ساخـرًا سـريعًا على كل من الـ "إيهـاميـة" المهَـدِّئة أو المسكِّنة لماكس راينهـارت (Max Reinhardt) (1873-1943) ، والعناصـر المثـاليـة المثيـرة للشـفـقـة للتـعـبـيـريين. فى *طبـول فى الليل* *Drums in the Night* (1922)، يرفض جندى عـائد بازدراء الثورة فى صالح فراش [ينام فيه] مع خطيبته. وكانت بعل Baal (1923) قصيدة قصصية عن الخلاعة والفسق أو الفجور باعتبارها تحقيقًا للذات. وفى *غابة المدن* *Jungle of Cities* (1923) يصور عِداء أو ضغينة بلا هدف فى شيكاغو؛ *والإنسان هـو الإنسان* *Man Equals Man* فى (١٩٢٦) توضح كيف يحـول الجيش المواطنين الطيِّعين المنقـادين بسهولة إلى قتلة بلا رحمة. كان قد قام بالتجريب من قبل مع تأثيرات الـ"تغريب" مثل الوجوه البيضاء لجنود مـرتعبين فى *إدوارد الثانى* *Edward II* (1924) ، عن مارلو (Marlowe) هذه المرحلة الفَوْضَويَّة بلغت الذروة فى *أوبرا الثلاثة بنسات* *The Threepenny Oper* فى (١٩٢٨) بلحنها الجنسى القائم على الجاز، والذى وضعه كورت فيل (Kurt Weill)، والتى نقلت *أوبرا الشـحـاذ* *Beggars Opera* لچون جاى (John Gay) (1685-1732) إلى عـالم سـفلى حـديث صـارم وقـاس. ومـتـأثرًا بإرفـين بيـسـكاتور (Erwin Piscator)، تحـول بريخت إلى الماركسية ليعطى مسـرحياته بؤرة أيديولوجية. وبدأ فى التجـريب مع "مسـرحيات

تعليمية Lehrstucke" قصيرة، مخططة، وشيوعية ومصممة لشحذ الوعى الطبقى لدى الممثلين بالقدر نفسه الذى للمتفرجين. هذه القطع الكورالية للهواة كان يضع لها الموسيقى بول هندميث (Paul Hindemith هروب فى المحيط *Flight over the Ocean*، ١٩٢٩)، وكورت فيل (من قال نعم *He Who Said Yes* ومن قال لا *He Who Said No*، ١٩٣٠).
وكانت الأم *The Mother* (1932) ، عن جوركى، هى الأخرى تدريبًا فى إيقاظ الوعى الطبقى، والتى أمدت دورًا شهيرًا لهيلين فايجل (Helene Weigel) . ولكى يهرب من الاضطهاد النازى استقر بريخت فى الدانمرك فى ١٩٣٣، حيث أتم "*رءوس مستديرة ورءوس مستدقة أو مدببة (1936) Round Heads and Pointed Heads*، وهى معالجة لـ" دقة بدقة *Measure for Measure*، وأسهم فى مسرحيتين طبيعيتين غير مميزتين: *بنادق السيدة كارار Senora Carrar*" *s Rifles* (1937) *وخوف وتعاسة الرايخ الثالث Fear and Misery of the Third Reich* (1938) ؛ فى الولايات المتحدة، *الحياة الخاصة للجنس السيد - (The Private Life of the Master Race)* لكى يكافح ضد الـ"فاشية "Fascism . وكانت [المسرحية] "الباليه" *الخطايا السبع المميتة The Seven Deadly Sins* (1933) قد كتبت مع كورت فيل للعرض من خلال لوت لينيا (Lotte Lenya) فى باريس. ولكونها معزولة عن جمهورها بمشكلاتها السياسية المحددة – من ١٩٣٣ إلى ١٩٤٥ – لستطاع أن يعرض]النص [الأصلى فى "زيورخ " Zurich المحايد ، فقد بدأ يكتب مسرحيات/حكايَات رمزية حول موضوعات تاريخية أو مجلوبة [غريبة/أجنبية] حيث تكون الرسالة السياسية غامضة أو ملتوية، والمقدمات الشيوعية المنطقية مطمورة بعمق فى البناء. تلك كانت روائعه الملحمية: *الأم شجاعة وأولادها Mother Courage and* (1941) *Her Children*، بفكرتها الرئيسة المعارضة، للحرب؛ حياة جاليليو *Life of Galileo* فى

(١٩٤٣)، وهى نقد موضوعى [متعلق بموضوع] أو موضعىّ [محلّى] بشكل دائم للعلم فى المجتمع؛ *الإنسان الطيب من سيتشوان* *The Good Person of Setzuan* (1943)، عن الصراع بين فعالية العمل أو التجارة والأخلاقيات الخاصة؛ ودائرة الطباشير القوقازية The Caucasian Chalk Circle (1948). وكان مصطلح "المسرح الملحمى" يحوم فى الجو فى المسرح السياسى الألمانى فى العشرينيات قبل أن يقننه أو يصنّفه بريخت فى [كتابه] ملاحظات على أوبرا "*صعود وسقوط مدينة ماهاجونى* *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*" . كان ينظر إلى مسرحياته باعتبارها تجارب مقصودًا بها استكشاف وتحسين المبادئ التى تحكم السلوك الاجتماعى؛ وعلى هذا حل المسرح الملحمى مكان الإيهام المستمر للمسرح "الدرامى" أو "الأرسطى" التقليدى مع توليفة أو تركيبة [مونتاج] من الصور المنفصلة لكشف أو فضح الديناميكيات الاجتماعية للحدث، والتى يتم التركيز عليها عن طريق تأثيرات "المغايرة أو المخالفة" alienation أو "التغريب" estranging . كان ذلك من أجل مناشدة أو الاحتكام إلى الفكر أو العقل، والاعتاق أو التقمص العاطفى المحدود، ومن أجل الدعوة إلى التقييم النقدى للعمل السردى. وقد تطورت هذه الأفكار فى *أورجانوم صغير للمسرح* *Small Organum for the Theatre* (1948) . فى ١٩٤١ انتقل بريخت إلى "فينلاند" Finland، حيث كتب هزليته عن قاطع الطريق *صعود أرتور أوى الذى لا يمكن مقاومته* *The Resistible Rise of Arturo Ui* (1958)، التى تقدم محاكاة تهكمية من هتلر، والكوميديا الفنلندية *السيد بونتيلا وتابعه ماتى* *Mr. Puntila and His Man Matti* (1948) . ثم ذهب - عن طريق الاتحاد السوفييتى - إلى كاليفورنيا. وكانت علاقته بهوليوود متقلقلة وغير مستقرة - مع أنه كتب مخطوطة سيناريو لفريتز لانج (Fritz Lang)، وفشل فى اختراق جمهور المسرح الأمريكى، رغم التعاون المثمر مع شارلز لوتون

(Charles Laughton)، الذى أعاد بناء الدور الرئيس فى *حياة جاليليو*. وقد تمت كتابة *رؤى سيمون ماكارد* *The Visions of Simone Machard* و*شيزويك فى الحرب العالمية الثانية* *Schweyk in the Second World War* (كُتِبَ كلاهما فى عام ١٩٥٧) فى الولايات المتحدة. وعاد بريخت إلى أوروبا بعد أن نجح فى الدفاع عن نفسه ضد اتهامات بأنشطة "لا-أمريكية" [معادية لأمريكا] فى عام ١٩٤٧، وفى عام ١٩٤٨ استقر فى برلين الشرقية، حيث أخرج سلسلة من العروض الناجحة على مستوى عالمى مع فرقة "برلينر إنسامبل" Berliner Ensemble كان واقعيًا وعمليًا [ذرائعيًا] pragmatist . وكان ينظر إلى البروفات كمرحلة فى عملية الكتابة، وإلى العرض باعتباره "برهانًا أو دليلاً [تجربة أو "بروفة" للبودنّج (نوع من الحلوى)]"، وهو تعبيره الإنجليزى المفضل. كان يعيد العمل على مسرحياته فى جهد للحصول على استجابة جمهور صحيحة سياسيًا لشخصيات مثل الأم شجاعة وجاليليو، لكن المسرحيات رفضت أن تروض واستعصت عليه. من العشرينيات كان بريخت كاتبًا بالمشاركة، مجريًا مشاهد على أصدقائه، ومدمجًا اقتراحاتهم، وهى عملية كانت تعتمد على مساعدات إناث مثل إليزابيث هاويتمان، ومارجاريت ستيفن وروث برلاو. ومع انهيار الشيوعية أصبحت مسرحيات بريخت صالحة وملائمة لإعادة تفسيرها، كما أظهرت معالجة دافيد هير (David Hare) الشخصية جدًا لـ *حياة جاليليو* فى "مسرح آلميدا" Almeida Theatre، فى "آيلنجتون" Islington، لندن، فى عام ١٩٩٤ (المترجم).

٤- صامويل بيكيت (Samuel Beckett) (1906-1989) : مؤلف مسرحى وروائى فرنسى/أيرلندى. مثل أرتور آداموف (Arthur Adamov) (1908-1970) ويونسكو (Ionesco)، أصبح بيكيت معروفًا فقط فى سن متأخرة من حياته نسبيًا، فى عام ١٩٥٣،

حين قدمت بنجاح فى *انتظار جودو* *Waiting for Godot* من إخراج بلين. كانت المسرحية متّقدة الذكاء، رائعة جدًا، وأيضًا مختلفة جدًا عن أى شىء اعتاده الجمهور إلى درجة أنها أصبحت مثار حديث ضخم فى الأوساط الثقافية. وكان عرض فى انتظار جودو البريطانى الأول، من إخراج بيتر هول (Peter Hall) (-1930) فى ١٩٥٥، له بالمثل تأثير مدوى فى المسرح الإنجليزى. لكنه حين كتب بيكيت جودو كان قد أكمل قبلاً الجزء الأعظم من أعماله النثرية، بما فيها الثلاثية *مولى* *Molloy*، و*مالون يموت* *Malone Dies*، و*اللا مسمى* *The Unnamable*. كان قد نشأ ونضج فى دوبلين فى عائلة بروتستانتية، وعمل لفترة قصيرة مدرس لغة فرنسية فى "كلية ترينيتى". لكن سرعان ما انتقل إلى منفى مفروض-ذاتيًا فى لندن ثم فى باريس، حيث أقام باستمرار تقريبًا بعد عام ١٩٢٧. وبعض مسرحياته مكتوبة بالفرنسية، وبعضها بالإنجليزية، وفى كلتا الحالتين كان بيكيت يترجمها بنفسه إلى اللغة الأخرى. فى جودو والمسرحيات التالية، خاصة *لعبة النهاية* *Endgame* (عرضت أولاً باسم *نهاية الحفل* *Fin de partie*، وأخرجها بلين فى لندن، ١٩٥٧)؛ و*شريط كراب الأخير* *Krapp's Last Tape* (1958)، و*الأيام السعيدة* *Happy Days* (1961)، نجح بيكيت فى ابتكار طقوس للاحتفال بلا شىء وما هو متصلّب فلسفيًا ومُبْدِع مسرحيًا. وهو يظهر متأثرًا بعروض الـ "ميوزيك هول" Music-Hall التى زارها فى دوبلين فى شبابه، وحوار شخصياته تدين بالكثير لفصول الكلام المتداخل الكوميدية. لكن إنجازه هو أنه من خلال خفض العناصر التقليدية للحبكة، والمنظر والشخصيات، خلق صورة حية للتجربة الجامدة للانتظار، والتذكر والتصارع مع الإحساس بالعدمية بشكل مميز. وشخصياته تكون غالبًا خِلْوٌ من "شخصيّة ذاتية مميزة"، يتملكها فحسب وعى المهرج الذاتى والإدراك المضنى أن

وظيفته الوحيدة هى إبقاء اللعبة مستمرة. وفتنتها على المسرح تنبع من موهبة بيكيت فى خلق صور حرفية للانحطاط فى ظروف الحياة، وبعضها أصبح مضربًا للأمثال: والدا "هام" Hamm يعيشان فى صندوق الزبالة (لعبة النهاية) أو "وينى" Winnuie، المدفونة فى كومة من الرمل، أولاً حتى خصرها، ثم حتى عنقها (الأيام السعيدة). بمثل هذه المعانى يخلق بيكيت صورًا مضغوطة للحالة الإنسانية كلها. بعد أواخر الستينيات كتب فقط شذرات درامية قصيرة اختفت منها شخصية أو رمز المهرج، لتحل محلها أشكال أو قوالب أو حالات شبحية، نراها نصف رؤية فقط، تكافح كى تحتفظ بسيطرة ضعيفة على إحساسها بنفسها ، وبالفراغ الذى تتحرك أو تتكلم فيه. لكن بيكيت أصبح كذلك مشتركًا فى عروض تلك الأعمال، وكانت ملاحظاته الإخراجية – لـ فى انتظار جودو مثلاً فى برلين، ١٩٧٥ – قد أدت إلى فهم متزايد لأصالته الدرامية (المترجم).

٥- الـ"ديونيسيونية" Dionysian : كانت كل العروض المسرحية فى أثينا تقع فى احتفاليات الإله ديونيسيوس. وكان الاحتفال الرئيس هو "سيتى ديونيسيا" City Dionysia أو "ديونيسيا العظيمة" Great Dionysia، وكان يتم فى مارس أو أوائل إبريل، ويتركز فى معبد ومسرح ديونيسيوس أسفل الـ "أكروبوليس" Acropolis. وربما ترسخت السمات الأساسية فى أواخر القرن السادس ق.م. تحت رعاية الطاغية بيزيزتراتوس (Pisistratus) (المترجم).

٦- المسرح الحى The Living Theatre (الولايات المتحدة): عندما قام چوليان بيك (Julian Beck) (1925-1985) وزوجته چوديث مالينا (1926-) (Judith Malina) بتأسيس "المسرح الحى" فى عام ١٩٤٨، قاما بتدشين الحركة التجريبية لـ "خارج / برودواى" Off-Broadawy فى نيويورك. ومع أكثر الفرق الطليعية تأثيرًا وأطولها عمرًا فى التاريخ

الأمريكى، أصبح "آل بيك" نبيين للتجريب المسرحى المزدهر الذى كان له أن ينفجر خلال الستينيات. كان" المسرح الحى" يسعى منذ البداية إلى تزاوج الثورية المتطرفة السياسية والجمالية. وقال بيك : "إننا نصر على التجريب الذى كان صورة لمجتمع متغير. لو كان للمرء أن يقوم بالتجريب فى المسرح، فيمكنه أن يقوم بالتجريب فى الحياة". وقد اتخذ هذا المبدأ تنوعًا من الأشكال فى أثناء نمو الـ "م.ح [المسرح الحى]" ، لكن نظرة آل بيك الفوضوية والداعية إلى السلام ورفض حمل السلاح ظلت مستمرة ودائمة. بدأ المسرح بتقديم مسرحيات لپول جودمان (Paul Goodman) وجرترود شتاين (Gertrude Stein) ولوركا (Lorca) وبيرانديللو (Piranello) وكوكتو (Cocteau) وبريخت (Brecht) سعيًا وراء ما هو "ضد/الواقعية" anti-realism التى يمكن أن تتناغم مع التوهج المعاصر للفنون البصرية والموسيقى. ولم تجد المجموعة مقرًا دائمًا للعرض حتى ١٩٥٩، وفقدته بعد أربع سنوات عندما قامت "مصلحة الدخل القومى" Revenue Service بإخلائه وطردهم منه لعدم دفعهم الضرائب. كانت عروضهم الأولى المميزة قبل الإغلاق متأثرة بعمق بكتاب آرتو، *المسرح وقرينه* *Le Theatre et son double*، بما فى ذلك عرض *الصلة* *The Connection* لجاك جيلبر (Jack (1959) Gilber)، عن بطل مدمن ينتظر ما وعد به من علاج، و *الإنسان هو الإنسان* *Man Is Man* لبريخت، و سجن *السفينة الحربية* *The Brig* لكنيث براون (Kenneth Brown) (1963)، وهى توثيق مفصل للروتين اليومى الوحشى لطاقم سجن سفينة حربية تابعة للولايات المتحدة فى اليابان، والتى كانت عرض الفرقة الأخير فى نيويورك. وبتحديهم لأوامر "مصلحة الدخل القومى" Internal Revenue Service [IRS] بترك المبنى، قدم الـ "م.ح." عرضه الأخير لـ سجن السفينة الحربية فى مسرح مقفل، واضطر المتفرجون إلى تسلق النوافذ لمشاهدته! ومنذ سبتمبر ١٩٦٤ إلى أغسطس

١٩٦٨ عـرض الـ "م.ح." فى أوروبا فـقط، مـركـزًا على أعـمـال تُصـاغ من التـدريبـات وقطع الارتجـال، وتُخلّق بشكل جمـاعى. وتتـوج هذا التـجـريب فى [عرض] الجنة الآن Paradise No (1968)، وهو "رحلة روحـانية وسيـاسية للمـمثلين وللمتـفرجين". وساعدت جـولة إلى أمريكا فى عام ١٩٦٨ فى إقناع "آل بيك" أنهمـا لم يعودا يريدان أن يقدما عروضهما لجمهور الطبقة الوسطى، لكنهما يفضلان أن يعمـلا فى الشوارع مع الناس. وبعد عودة قصيرة إلى أوروبا، رحلت الفرقة إلى البـرازيل فى عام ١٩٧٠ ، وبقـيت ١٢ شهرًا تقوم بالتجريب مع الخلق الجماعى قبل أن تعود إلى الولايات المتحدة لتعمل مع عمال المناجم وعمـال صك الصلب فى بيتـرسبـرج. ثم عـادوا إلى أوروبا ثانيـة من أجل مـزيد من الاستكشاف فى الشكل والتـمثيل المسـرحى. وفى عـام ١٩٨٤ استـقـر الـ"م.ح." فى نيـويورك. ومنذ وفـاة جـوليـان بيك، واصلت الفرقة تحت إدارة جوديث مـالينا وهـانون رزنيكوف (Hanon Reznikov) . وبعد أكثر من ٢٥ عـامًا، وجد الـ"م.ح." مقـرًا فى مـانهـاتن، مـسرح شبيه/بالجـراج فى الشـارع الثالث شرق، لكنهم اضطروا فى عـام ١٩٩٣ ، بعـد ثلاث سنوات ونصف السنة، إلى إخـلاء مـقـرهـم فى "إيست فـيـلاج" بسـبب قـانون المسـاكن، ومـرة أخـرى عـادوا إلى التـجـول . وقـدمت الفـرقـة مسرحيات مبنية على الشعـر ، وعلى صور للتعاون مع أشخاص بلا مأوى من المناطق المجاورة، وعروض شوارع سنوية . وقـد وصفت أعمال وأفكار آل بيك فى كتاب أصدره بيك فى ١٩٧٢ بعنوان حـيـاة المسـرح *The Life of the Theatre* ، وكـتـاب يومـيـات ١٩٧٤- ١٩٧٥ *Diaries 1974-1975* لمالينا (١٩٨٤) (المترجم).

المحتويات

(١٠)

(١١)

(١٢)

(١٣)

(١٤)

رقم الإيداع ١٧٢٢٧ / ٢٠٠٥
I.S.B.N.
977-305-849-2
مطابع المجلس الأعلى للآثار